Rassegna Iberistica

e-ISSN 2037-6588

Vol. 46 – Num. 120 Dicembre 2023



Edizioni
Ca'Foscari

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica

Direttore
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
Fondazione Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini †

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Università degli Studi di Milano, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice delle recensioni e scambi Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Giuseppe Sofo

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199 | 30123 Venezia, Italia | rassegna.iberistica@unive.it

Editore Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2023 Università Ca' Foscari Venezia

© 2023 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione

The section of this journal issue «Writing, Translating and Self-Translating Within/Between Iberian Literatures» is financed by Portuguese national funds through the FCT – Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project UIDB/00509/2020.





Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Rassegna iberistica
Vol. 46 – Num. 120 – Dicembre 2023

e-ISSN 2037-6588

Sommario

URL https://edizionicafoscari.unive.it/en/edizioni/riviste/rassegna-iberistica/2023/120/
DOI http://doi.org/10.30687/Ri/2037-6588/2023/21



Articoli

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

L'almanacco serio-faceto tra Italia e Spagna (secoli XVII-XVIII)

Claudia Lora Márquez
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Spagna

Abstract This article proposes to analyse from a transnational approach a specific modality of literary almanac appeared in Italia e Spagna during the Early Modern Age: the serio-faceto. The main aim is to demonstrate the common elements between two traditions which have been analysed separately but have never been the subject of such a comparative study. To this end, a study will be carried out to highlight the particularities of the burlesque discourses that seek to discredit astrology, especially in its judiciary aspect. It will then be demonstrated how part of this critique is taken up by certain authors, who succeed in developing an almanac that combines usefulness and amusement.

Keywords Almanac. Astrology. Parody. Street literature. Literature Research.



Peer review

Submitted 2023-06-12
Accepted 2023-10-06
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Lora Márquez | CC BY 4.0



Citation Lora Márquez, C. (2023). "L'almanacco serio-faceto tra Italia e Spagna (secoli XVII-XVIII)". *Rassegna iberistica*, 120, 163-182.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/001

A Bologna, nel 1646, uno scrittore poco conosciuto, di nome Ottavio Ingrillani, inserisce all'inizio della prefazione del suo almanacco per l'anno corrente una dichiarazione contro i lettori malintenzionati che avrebbero potuto condannare il modo scelto per esprimere i pensieri astrologici:[1]

> Altri fieramente ingrecati brontolano contra di me, e gorgogliano come se avessero in corpo cento ranocchioni ferraresi, perché sotto nome di grilli io abbia fatto saltellare le loro dottissime osservazioni, pensieri seriosi e puntualissime predizzioni consacrate all'eternità [...], e non possono tolerare che tanto smascellatamente io mi rida dell'astrologia giudiziaria e che la faccia comparire nella piazza come una scienza buffona, e far da trastullo in commedia. (1645, 5-6)

La allocuzione finisce con una pronuncia tanto spudorata quanto schiacciante: «A me basta ci sia il guadagno» (1645, 6).

Poi, l'astrologo comincia a parlare «Dell'anno in generale» basandosi sui testi degli almanacchi stampati per il 1646, i quali, pur introducendo alcuni dati utili, sono in termini generali «discorsi pieni di vanità, ma non di verità» (1645, 9). Per questo motivo, l'Ingrillani riproduce alla lettera le parti delle previsioni dove si trovano le notizie che possono servire – quelle sull'astronomia o sugli effetti di questi spostamenti sulla salute, il clima e la navigazione –, ma inserisce delle annotazioni burlesche accanto alle previsioni quando queste cercano di predire il futuro degli uomini:

> Se questo sia pronosticare o fanaticare me ne rimetto al giudizio di chi ha l'orecchie corte. Parme che qui possa burchiellare[2]
>
> non ho gran lode al buon imberciatore
> a pigliar le farfalle col ballestro,
> se non da lor nella punta del cuore (1645, 9).

Per quanto concerne gli aspetti lunari, si notano questa volta i fatti attendibili riportati dall'autore: i giorni nei quali si verificano le

1 Il presente lavoro fa parte del progetto «Idea de Andalucía e idea de España en los siglos XVIII-XIX. De la prensa crítica al artículo de costumbres y aledaños» (PID2019-110208GB-l00).

2 «Burchiellare» significa, secondo il *Vocabolario della lingua italiana* di Pietro Fanfani, «parlare come scriveva il Burchiello, cioè con modi strani, e di oscuro senso» (1865, 234). Gli astrologi nascondevano il senso dei vaticini più discutibili con la volontaria ambiguità delle parole usate (Casali 2003, 70-1, 198), di cui ride l'Ingrillani. L'«inconcreción» e l'«impersonalidad» sono altresì due caratteristiche degli almanacchi spagnoli (Durán López 2020, 22).

eclissi, i *dies infelices* e una certa quantità di osservazioni simili a «mondo gelato, buono per la caccia dei cervi» (1645, 10-13). Al contrario, i versi satirici sono sempre rivolti verso la convinzione che gli influssi dei corpi celesti abbiano un impatto sulla specie umana: «Astrologo di stelle e ciel moderno, | che studia sovra il fondo d'un tamburo, | e ha il cervel del calamar più duro, | e suda men la state che l'inverno» (1645, 22, 24).

In questo modo, l'almanacco si trasforma in una vera e propria «grillaia», come appare nello stesso titolo dell'opera,[3] ogni volta che alla parola viene attribuito il senso datole dallo stampatore: «Egli [il discorso] s'intitola dai grilli, animaletti notturni, forse per la oscurità della scienza celeste» (1645, s.p.). Nella lingua italiana esiste il detto «avere dei grilli per la testa», il quale significa 'avere idee strane in testa'. Sicuramente «Ingrillani» era un nome d'arte scelto per far ridere ai lettori, perché un discorso così ridicolo poteva essere stato concepito soltanto da un matto. Il risultato è uno dei primi esemplari a livello europeo del cosiddetto «filone serio-faceto della lunaristica» (Casali 2003, 117), in cui i contenuti seriosi coesistono con le barzellette. Detto in altro modo, l'utilità coesiste con il divertimento.

Occorre ricordare che dal 1586 la Chiesa cattolica aveva ufficialmente proibito gli oroscopi, così come l'astrologia elettiva e le predizioni generali riguardanti il destino delle persone, siccome ognuna di queste attività era stata equiparata alla superstizione nel Concilio di Trento (1545-63). In particolare, fu Papa Sisto V che, promulgando la bolla *Coeli et terrae creator,* individuò due parti differenziate dell'astrologia speculativa: quella «naturale» e quella «giudiziaria». Le due dimensioni postulavano l'influenza dei pianeti sulla Terra, in conformità con la filosofia naturale di Aristotele e la teoria dell'influenza degli astri di Claudio Tolomeo. In questo sistema geocentrico, la luna, il sole, Venere, Marte, Mercurio, Giove e Saturno – ognuno dei quali considerato pianeta nell'antica cosmologia – erano situati in uno spazio perfetto e immarcescibile, detto *sopralunare*, mentre la superficie terrestre o mondo *sublunare*, in quanto difettosa, era destinata a ricevere i loro effetti, buoni o cattivi che fossero. La *astrologia naturalis* comprendeva «i giudizi e naturali osservazioni, le quali si fossero scritte per aiutare l'arte della navigazione, agricoltura o medicina» (*Constituzione* 1586, s.p.) e poteva essere utilizzata in modo lecito. Tuttavia, si condannava all'*astrologia iudiciaria,* con la quale si vuole «antivedere, giudicare e affermare dello stato di ciascun uomo, condizione, corso della vita, onori, ricchezze, prole, salute, morte, viaggi, combattimenti, inimicizie, carceri, uccisioni, vari pericoli e altri casi e eventi prosperi e avversi» (*Constituzione* 1586, s.p.).

3 Si veda la bibliografia di quest'articolo.

e-ISSN 2037-6588

Chi cercava di indovinare avvenimenti sulla vita delle persone e dei paesi era ispirato dal diavolo, giacché il determinismo delle stelle rifiutava tanto l'onnipotenza di Dio quanto il libero arbitrio degli uomini. Gli astrologi dovevano infatti essere condannati perché non dicevano mai la verità (sono «bugiardi maestri»), e le persone che avevano un po' di fiducia in questi «pazzi uomini» dovevano subito ignorarli (*Constituzione* 1586, s.p.).

Il divieto imposto all'astrologia superstiziosa favorisce la comparsa in tutta Europa di un grande numero di discorsi che manifestano la stessa condanna della religione cattolica. Il gesuita genovese Giambattista Noceto, nella sua opera *Astrologia Ottima Indifferente, Pessima* (1663), effettua un'equiparazione tra i ciarlatani, saltimbanchi e cerretani e gli astrologi, perché se i primi sono pronti a mentire per vendere le loro merci, i presagi dei secondi sono «una trufferia per buscar quattrini» (citato in Braida 1989, 132). Tempo dopo, José Cassani, nato a Madrid e anch'egli membro della Compagnia di Gesù, afferma:

> estos hombres [gli astrologi] conocen muy bien ser solo fantásticos sus vaticinios, pero les sucede lo que a los charlatanes, que en sus juegos de manos ponen toda la ganancia en admirar a los oyentes y comer con su admiración. (1737, 176)

La mentalità razionalistica aveva ugualmente contribuito alla diffamazione dell'*ars prognosticandi*. Con qualche precedente illustre come Giovanni Pico della Mirandola e il trattato *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (1496), in Europa vi erano state voci che avevano chiesto che si smettesse di considerarla una disciplina rispettabile. Nel 1619, l'Università di Oxford vieta l'insegnamento dell'astrologia giudiziaria (Thomas 1971, 420) e all'inizio del diciottesimo secolo alcuni professori delle università italiane hanno preferito parlare dei *Principia* di Newton piuttosto che della fisica di Aristotele (Braida 1989, 160). Benito Jerónimo Feijoo, una delle autorità maggiormente degne di nota dell'Illuminismo in Spagna, in un testo intitolato «Astrología judiciaria y almanaques», ammette l'uso dell'astrologia solo per ragioni pratiche, ma condanna in modo tassativo l'astrologia giudiziaria per motivi religiosi (negazione della libera volontà) e scientifici (non vi erano le prove oggettive a sostegno dei giudizi degli astrologi sulla vita umana).

Di conseguenza, gli astrologi, che per secoli avevano mantenuto stretti rapporti con i potentati, cominciano a intravedere una diminuzione del proprio onore. Non sarebbero tornati a vivere nei palazzi dei re, come Nostradamus alla corte di Carlo IX di Francia, e le persone che detenevano la cattedra di Astronomia nelle università si sarebbero adoperate per sembrare dotti professori piuttosto che indovini. Progressivamente, gli astrologi vengono visti come ciarlatani e

avviene un interessante cambio di rotta: dove prima si ascoltavano importanti interventi sul futuro delle nazioni e dei loro sovrani, regna la menzogna; dove imperava la ricerca del sapere, rimane il desiderio di guadagnare un po' di soldi; dove c'erano rispettabili professori e consultori reali, si aggirano liberamente ridicoli personaggi senza alcuna credibilità.

Dopo la scomparsa dell'astrologo istruito, «lo stolto, il babbeo, l'allocco» che funge dal suo «dialettico opposto» (Camporesi 1976, 115), lo sostituisce. Questa figura dell'astrologo matto è ritenuta ridicola da quasi tutte le persone. Questo personaggio esce «dallo studio» per andare «alla piazza», mette la «burla» al posto della «scienza» (Casali 1987), passa «de lo científico a lo folclórico» (Vélez-Sainz 2016). In linea con tale visione, si scatena la pubblicazione di molteplici testi satirici, i quali aspirano a mettere in luce gli errori degli astrologi attraverso la parodia. Un esempio chiaro è *Das Narrenschiff* di Sebastian Brant (1494), in cui tra la moltitudine di stolti sono presenti tanti astrologi. Quest'immagine si può anche trovare nel teatro spagnolo dei secoli XVI e XVII e nelle opere goldoniane.

Gli autori degli almanacchi traggono vantaggio da questo stato di cose, poiché grazie alla comicità sperano di eludere la sorveglianza delle autorità ecclesiastiche e civili, che si rifiutano di giudicare duramente questi libretti (Durán López 2021, 20; Manzo 2001), ma di solito li guardano con sospetto. Inoltre, non bisogna trascurare il fatto che la *culture savante* aveva escluso l'astrologia giudiziaria dalla sfera dei saperi ufficiali. In tal modo, accanto alle espressioni più convenzionali, come *Deus super omnia, Stellae inclinant sed non cogunt* e *Sapiens dominabitur astris,* viene rilevato un discorso ambivalente poiché mescola la serietà (informazioni astronomiche e sull'astrologia naturale) con la beffa (astrologia giudiziaria). Gli almanacchi di natura serio-faceta sono la migliore rappresentazione di tale tendenza, siccome «dialogano da un lato con gli umori di un pubblico più disincantato, scettico e critico verso la pronosticazione astrologica, dall'altro lato con i revisori della Congregazione dell'Indice» (Casali 2005, 488).

L'autore della *Nuova e curiosa grillaia* accetta la satira anti-astrologica a proprio vantaggio per creare una novità in campo editoriale dei libri per l'anno nuovo. A questo riguardo, è necessario tener conto del fatto che non sono soltanto i contenuti a cambiare, bensì la prospettiva della cultura della stampa, in cui l'almanacco verrà trasformato dal *iudicium docto* di epoca medievale a un libro «per tutti».[4] Parallelamente alla scomparsa dalla *scientia iudiciarum* dall'elenco dei saperi ufficiale, via via gli almanacchi cominciano ad essere simili ai prodotti dell'editoria «popolare»: «Raccolta e concentrata in

4 Su questo concetto, si veda Braida, Infelise 2011.

opuscoli di poche rozze carte, propagandati e venduti da imbonitori, ciarlatani, cantastorie e *colporteurs,* la sapienza celeste, infatti, appariva come una scadente copia della matrice originaria» (Casali 2003, 218). Ciò non equivale ad affermare che la cultura erudita rinunci completamente a realizzare questi opuscoli, ma sarà l'almanacco *de large circulation* (Lüsebrink 2000, 6) la formula che avrà un vero successo editoriale.

Non è pertanto una contraddizione che nel periodo nel quale l'astrologia giudiziaria cade in disgrazia si osservi «una caleidoscopica e poliedrica proliferazione» degli almanacchi (Casali 2003, X), in particolare della tipologia detta «serio-faceta». In Spagna, questo genere di opere posizionate «en el hiato que separa la sinceridad del engaño, las burlas de las veras» (Lora Márquez 2022, 187) prende il nome di «jocoserio».

Sia nel contesto italiano che in quello spagnolo, l'unione della beffa con il rigore e la serietà ha inoltre un importante risvolto: la presenza sempre più considerevole che acquista la letteratura. Infatti, se il divertimento era diventato lo scopo principale dell'opera, la ragione per acquistare un almanacco piuttosto che altri, era indispensabile mettere la parola fine all'immobilismo che per secoli aveva caratterizzato questo genere, che faceva continuamente riferimento ai cicli della natura. In questa maniera, con la sua ingegnosità, l'autore poteva creare un prodotto che fosse accattivante in termini mercantili. Detto in altre parole,

> al di là della struttura generale che fa da contenitore, composta dal discorso dell'anno, dalle lunazioni e dal calendario, sempre piú raramente il lunario segue criteri astrologici codificati: si apre piuttosto a ogni tipo di innovazione dettata dalla fantasia, dalla creatività dei compilatori, dalle modificazioni annualmente apportate in base alle capacità ricettive del pubblico, secondo i gusti e le esigenze culturali piú diffusi. (Casali 2003, 251)

Negli almanacchi italiani, la letteratura rimane «in una nuova sezione fissa, quella del dialogo di apertura» (Casali 2003, 251), mentre le altre pagine sono interamente consacrate all'offerta di contenuti utili ai lettori. Nella prima sezione, invece, il personaggio principale fa ridere tutti con la sua smania di profitto e la sua spudoratezza quando confessa di mentire sui giudizi politici che egli stesso ha inventato. Anche se il protagonista viene presentato come astrologo, sarà in questo caso un astrologo *della piazza*, vale a dire un pazzo, sia perché viene messa in ridicolo la figura dell'uomo saggio che è in grado di decifrare i segreti delle stelle, come «i dottori plusquamperfetti» (231), sia perché sono contadini che hanno imparato a fare i calcoli astronomici quasi per caso.

Ancora nel Seicento, nella stessa città di Bologna appare un almanacco serio-faceto che porta con sé una novità: l'uso del dialetto. L'autore è Francesco Melega, un prete nato a Castello di Sant'Agata e appassionato dell'astrologia. Melega preferisce esprimersi in dialetto e non in italiano perché così può prendere le distanze dalla cultura dotta delle accademie. Nel corso della sua vita pubblica quattro almanacchi per gli anni 1653, 1654, 1655 e 1661 – quest'ultimo nella tipografia di Giambattista Ferroni, ove l'Ingrillani aveva fatto stampare il suo –, anche se è possibile che ne siano andati persi alcuni. In tutte le edizioni, l'autore si diverte a contrapporre la cultura «cuntadinesca» e «zintilhumesca». Per questo motivo, può parlare come un uomo istruito se vuole presentare notizie valide, facendo uso qualche volta del latino, ma nella prima parte, «in lengu satirisch» (Melega 1660, 2), racconta per quali ragioni assurde ha composto un almanacco «ver è rial, mò in stil burlesch» (1660, s.p.). Melega riunisce in se stesso il dualismo tra l'astrologia come forma di conoscenza e come fonte di divertimento, ed è per questo che si aggiudica i seguenti appellativi: «zintilhom dal cunta, e cuntadin dla citta» (Melega 1652), «duttor cuntadin» (Melega 1653, 7) e «astrulogich cuntadinesch» (Melega 1660).

Il resto degli almanacchi di natura serio-faceta sono stati stampati negli Stati italiani nel corso del diciottesimo secolo. Nel 1705, Domenico Lovisa stampa a Venezia l'*Arcolaio celeste, ovvero trascorso lunatico sopra gli influssi delle castrellazioni per l'anno che corre senza gambe 1705*. Nel titolo si legge che il testo venne composto a partire dagli scritti di Francesco Moneti, il prete cortonese responsabile della famosa serie *Apocatastasi celeste* (1682-1712), mentre «i suoi squarti» sarebbero stati scritti da uno stravagante «Gran Villano di Valle Calda». L'almanacco, «dedicato alla magnifica e untuosissima Accademia dei Signori Pizzicaroli», è redatto volutamente in un linguaggio non normativo, che mostra la mancanza di istruzione del Villano, che ha imparato qualcosa di astrologia guardando il cielo (1705, 3). Rimangono i temi sull'astronomia e astrologia naturale, ad esempio le due eclissi solari previste, oppure le lunazioni, in cui vengono consegnate le informazioni abituali: «non pigliar medicine», «non ti cavar sangue», «tempo asciutto e vento» (1705, 15, 19, 21).

Ciononostante, il discorso burlesco iniziale permea le parti successive, perché il Villano dichiara di avere la volontà di conoscere qualcosa in più sull'astrologia, ma non sembra parlare seriamente: «con tutto ciò io volsi provare come possa riuscirmi lo studiare su lo strallabio, per sapere quando ha da piovere, quando ha da tirare il vento, e quando ha da far nebbia, la neve, la grandine, o esser buon tempo per poter fare con più comodità le facende nella campagna» (1705, 6). Alla fine, il Villano ammette: «Qui finiscono insieme con l'anno tutte le vane predizioni astrologiche fatte sopra le accidenti e avvenimenti del mondo, delle quali mi protesto aver parlato da scherzo, sapendo

molto bene che non hanno altro fondamento che le arene dell'Arabia sollevate in aria dai venti» (1705, 36).

Negli anni 1705, 1717, 1769 e 1775 viene stampato a Milano *Il botteghino delle curiosità di Zaccagnino astrologo indovino, mercante di pepe e sale, per condire le zucche dei politici capricciosi.* In questo caso, la comicità si trova nelle conversazioni che Zaccagnino e i suoi compagni sostengono all'inizio. Il dialogo assume un formato teatrale, siccome le persone intervengono una dopo l'altra come se si trattasse delle battute del copione di una commedia. Anzi, la sceneggiatura è divisa in quattro «aprriture», una per ciascuna stagione, che sembrano essere gli atti dell'opera.

I personaggi parlano sempre di astrologia, ma in maniera spensierata e divertente. Nel 1717, Zaccagnino chiacchiera con Battistone, un contadino che ha rubato i calcoli astrologici al suo padrone, che è per l'appunto un astrologo. Di conseguenza, Battistone può rispondere alle domande di Zaccagnino sul prossimo anno, pur rimanendo un rozzo campagnolo che pensa solo a bere e mangiare:

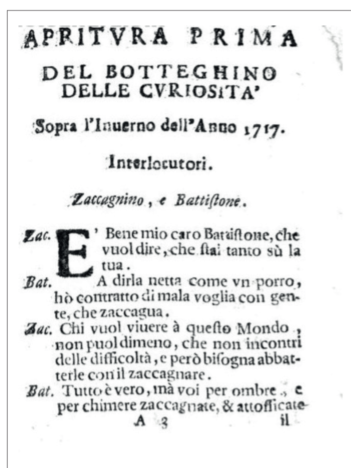
> Z: Io ti darò una buona colazione, ma prima devi accennarmi che cosa hai cavato dall'astrologo tuo Patrone circa a quest'inverno. | B: Col sapore della colazione in bocca io vi dico, che il mio Patrone dopo aver fatto un esatto calcolo sopra le figure astrologiche, si è lasciato intendere, che Venere in propia esaltazione, e Giove in sua triplicità saranno i signori mastri di Casa, i Signori dominatori dell'anno. | Z: [...] Due dominatori benefici? Ah, che non ne possiamo sperare se non una buona annata. (1716, 8)

Una volta finita la «Apritura quarta del botteghino delle curiosità sopra l'autunno», il dialogo si conclude e l'almanacco torna ad essere serio.

Nell'anno 1769 è invece Zaccagnino il bersaglio delle critiche. Convinto di poter anche lui enunciare vaticini, lo fa in cambio di uno «zecchino». Gli altri personaggi non possono che prendersi gioco delle «solite bizzarrie» del loro amico, che definiscono come «matto» in diverse occasioni (1768, 10, 17, 22). Zaccagnino si impegna nel dichiarare i presagi, ma soprattutto esprime sempre la sua voglia di mangiare: «Adesso spi, che me sento la panza consolada. Son stado dal me Scior Barba l'Oste, e ho magnado diese boccali de vin, un bon zesto de menestra, una pugnatta de pan, quattro briccioni d'insalata, e ho bevudo un bon piatto de stuffado e dei zecchin, che ho guadegnado el gho ancora una gran brancada de spezzi che i sarà almanca ses quattrin» (1716, 15-16).

Nel Ducato di Parma, si fanno notare due almanacchi nel complesso interessanti, *La Fodriga da Panoccia* e il *Caporal Quattords*

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 163-182 | e-ISSN 2037-6588


APRITVRA PRIMA
DEL BOTTEGHINO
DELLE CVRIOSITA'
Sopra l'Inuerno dell'Anno 1717.
Interlocutori.
Zaccagnino, e Battiſtone.

Zac. E' Bene mio caro Battiſtone, che vuol dire, che ſtai tanto sù la tua.
Bat. A dirla netta come vn porro, hò contratto di mala voglia con gente, che zaccagna.
Zac. Chi vuol viuere à queſto Mondo, non puol dimeno, che non incontri delle difficoltà, e però biſogna abbatterle con il zaccagnare.
Bat. Tutto è vero, mà voi per ombre, e per chimere zaccagnate, & attoſſicate
A 3 il

Figura 1
«Apritura prima del botteghino delle curiosità sopra l'inverno dell'anno 1717». Inizio del dialogo tra Zaccagnino e Battistone

Cazzabal,[5] i quali fanno parte del modello «letterario-burlesco-dialettale» (Chiari 2011, 27). La costanza nel tempo di queste pubblicazioni è degna di nota: l'almanacco di *La Fodriga* è stampato dal 1725 al 1906, mentre il *Caporal* inizia la sua carriera nell'anno 1749 e scompare nella seconda metà dell'Ottocento (Chiari 2011, 31, 40-3). I protagonisti, Fodriga – che vuole dire «Federica» in dialetto – e Caporal, sono di nuovo persone di campagna – o più specificamente della Pianura Padana –, che vivono avventure divertenti narrate nelle prime pagine. Secondo il Chiari, con questi testi si cercava di «satireggiare i contadini, pur mantenendo un poco di timore per la loro proverbiale malizia» (Chiari 2011, 43). La storia della Fodriga si baserebbe su una leggenda di Panocchia, dell'attuale Emilia-Romagna, provincia di Parma, secondo la quale questa donna «sarebbe stata una strega, in grado di indovinare il futuro con le sue arti magiche (*stròlga*), processata e condannata al rogo» (43). Tutte le annate «il lunario consta di un dialogo, o commedia, ove la Fodriga gioca sempre il ruolo di protagonista, di un pronostico e del calendario con le lunazioni. Nelle commedie ricorrono temi caratteristici: il vecchio che sposa una giovane, il nobile spiantato e vanitoso, l'avaro, la donna capricciosa» (43).

5 Il nome dei titoli cambia nel corso del tempo: *Il strel compassad con la rocca dalla Fodriga da Panoccia; Il strelli msuradi con la rocca da la Fodriga da Panoccia; I Sghiribizzi Astrolozic vist dalla Fodriga; Strolgament dil strelli msuradi e compassadi da la Fodriga da Panoccia; La veira Fodriga da Panoccia* e *L'Strel compassad a dascrazion con al forcà dal Caporal Quattords Cazzabal dla villa d'Figazzel; Strolgament del strel per l'ann msurad a brazz con al forcà da du branz dal Caporal; El veir Caporal Quattordez; L'antig e veir Caporal*, per citarne alcuni. Per maggiori informazioni si veda Chiari 2011, 40.

e-ISSN 2037-6588

Invece, il nome del *Caporal* potrebbe derivare da *cazzabal,* «espressione del territorio montano, mentre in dialetto cittadino sarebbe *cazzabali;* il protagonista viene fatto scendere da Fugazzolo, località dell'alta Val Baganza vicina a un altro paese che ancora oggi, nella parlata locale, è chiamato *Ca di sarvadegh,* ossia 'Case degli uomini selvatici' (Chiari 2011, 47). La disposizione dei contenuti letterari sarebbe paragonabile a quella de *La Fodriga*:

> Anche il *Caporal* dunque consta di una commedia, di un pronostico, del calendario con le lunazioni, a volte di proverbi. [...] Anche stampatori-editori variano spesso nel secolo e mezzo di pubblicazione e sono spesso gli stessi della *Fodriga* [...]. Gli argomenti e i personaggi delle commediole annuali sono quelli della tradizione popolare: il servo astuto, la padrona vanesia, il nobile spiantato e borioso, il servo sciocco e, naturalmente, il vanaglorioso Caporal Fabroni, che esercita, di volta in volta, le più svariate professioni, da bottegaio, a mezzadro, astrologo, servitore antiquario e infine *sartor.* (Chiari 2011, 47)

Purtroppo, l'esemplare più antico del *Caporal Quattords Cazzabal* che si trova nella Biblioteca Palatina di Parma è dell'anno 1767, mentre tutte le uscite della *Fodriga da Panoccia* sono del secolo XIX. Quindi la maggior parte di queste due testate oggi sono andate perdute.

Alcuni altri dottori burleschi degli almanacchi italiani del tipo serio-faceto sono Braghinon, «astrologh nov» ('astrologo nuovo', cioè, inesperto), il «Duttour» Lema e Mssir Dirindina, «poeta arvinà» ('poeta squattrinato'), tutti i tre di origine bolognese. I pronostici di Al Braghinon e del Duttour Lema sono stati concepiti per l'anno 1755 e, in più, la loro struttura è molto simile. Il primo comincia con «Un Dialogh fra Braghiron, al sgnor conte Brisla e al sgnor Guazzett Mercant in tla mostra dla butteiga dal Caffè». Braghinon, che si rivela essere uno stolto, garantisce di aver studiato molto per diventare astrologo. Poi, annuncia la sua intenzione di comporre un almanacco proprio come colui che il lettore tiene tra le mani, così che quest'opera si presenta carica di autoreferenzialità. Oltre al dialogo, le altre sezioni non mostrano nessun tipo di letteratura, ma è significativo che l'autore rifiuti di pronunciarsi sugli eventi del mondo: «Non parlo questa ne in altra stagione delle umane azioni, perché dipendendo queste non dagli influssi del cielo stellato, ma del libero arbitrio degli uomini, a Dio solo è riservato il prevederle» (1754, 15-16). L'*Usservazion souvra del sfer fatt dal Duttour Munsu Lema* comincia con un «Dscors tra l'duttour Munsù Lema e Slanza gnuch sinsal da Spus». Di seguito si aggiungevano le predizioni «Dell'anno in generale», le eclissi e le lunazioni.

Nel frattempo, Mssir Dirindina porta alla luce tre pronostici (1758, 1759 e 1797). Questo «astrologo per divertimento» «racconta come,

per necessità di vivere, si sia improvvisato lunarista virtuoso al fine di guadagnare qualcosa senza fatica» (Casali 2003, 231). L'almanacco si apre, come è solito nella tradizione italiana, con un dialogo tra Dirindina e diverse figure (una ballerina, un poeta, una madre…). Se il personaggio è ridicolo, parla in dialetto; altrimenti il dialogo si svolge in italiano. Nelle lunazioni possono leggersi anche delle poesie burlesche redatte in dialetto bolognese.

In Spagna l'almanacco serio-faceto è strettamente legato a Diego de Torres Villarroel, professore di Astronomia nell'Università di Salamanca, noto per aver composto numerose opere letterarie – il più delle volte di carattere satirico. Tra gli anni 1719 e 1767, Torres pubblica un certo numero di almanacchi di grande successo. Come spiega Fernando Durán López, le prime uscite sono caratterizzate da un «barroquismo cultista», ma passo dopo passo egli riuscirà a modellare «una escritura basada en la fantasía, el humor y la literaturización» (2015, 45, 47). Intorno al 1730, stabilisce una formula fissa che consiste fondamentalmente in quattro punti:

> a) una dedicatoria […], b) un prólogo al lector, c) la *introducción al juicio del año,* en donde desarrolla una pequeña ficción que le permite presentar las previsiones para el nuevo año, y d) los *juicios,* uno para cada estación, en los que se entremezclan las efemérides, cómputos del año y movimientos de los astros con coplas, adivinanzas, refranes y predicciones meteorológicas, de enfermedades y de imprecisos acontecimientos. (Martínez Mata 1995, 75-6)

Nelle dediche, l'autore cerca di ingraziarsi le persone influenti e nel contempo offre alcuni dettagli sulla propria vita. Le dediche sono significative in termini autobiografici, ma non contengono letteratura. Invece, il prologo è dove il «Gran Piscator de Salamanca», soprannome usato da Torres per firmare gli almanacchi, stabilisce un «diálogo agresivo y burlón, empecinado en airear éxito y dinero como contrapesos del menosprecio de los doctos» (Durán López 2015, 45). A tal fine, si invoca l'argomentazione della tradizione antiastrologica, solo che in questo caso le critiche sono pervase da un forte senso umoristico. Il pubblico viene descritto come un convegno di uomini ingenui pronti a dare il proprio denaro per comprare un discorso pieno di menzogne. È altresì importante evidenziare le strategie auto-parodistiche, poiché il narratore interpreta il ruolo di astrologo ridicolo. L'almanacco per l'anno 1732 risulta un esempio illustrativo, giacché nel prologo si parla con «Los lectores crédulos, mentecatos y malignos», che vengono indotti a non credere alle parole dell'astrologo quando queste riguardano l'astrologia giudiziaria. Per contro, i vaticini sul futuro delle persone e dei paesi devono essere considerati solo uno scherzo:

> Si sucede algún incendio, lo dijo Torres; si murió algún príncipe, Torres anunció su muerte en el pronóstico; si hay alguna guerra, Torres lo previno; si se pierden algunas naves, Torres lo había profetizado. Señores botarates, Torres no se acuerda en toda su vida de incendios, ni de príncipes. Las guerras, las prisiones, las caídas, los naufragios y todas las demás inquietudes y acaecimientos del mundo político, están fuera de su memoria y de su consideración. Cuando hace el pronóstico solo se acuerda de los mamones que están esperando sus chanzonetas, como si fueran profecías. (1731)

La «Introducción» è la parte più interessante dal punto di vista letterario ed è dove Torres presenta un numero maggiore di innovazioni. Come si è detto, si tratta di un racconto nel quale il narratore, cioè, il «Gran Piscator de Salamanca», affronta una serie di avventure che, alla fine, gli permettono di comporre l'almanacco. È opportuno insistere sul fatto che i personaggi che accompagnano il protagonista sono quasi tutti «truhanes, estudiantones, viejas, sacristanes, aguadores, pícaros, locos, enfermos» (Durán López 2015, 47), ossia, gente di poco conto sulla bocca delle quali hanno senso le assurde previsioni.

Nell'anno 1743, Torres partecipa a un matrimonio tra due «charros», cioè, campagnoli di Salamanca. In particolare, chiede aiuto a un certo «Tío Antonio», il quale «como montaraz viejo y curtido en el campo conoce espiritualmente los movimientos de las estrellas y mudanzas de los aires con estupenda práctica», tant'è vero che il protagonista afferma che non cambierebbe una sola parola dei suoi vaticini «aunque el mismo Claudio Ptolomeo resucitara a mandármelo en virtud de astrológica obediencia» (1742, 9-10). Nell'almanacco *La casa del ensayo de las comedias,* visita delle attrici che gli chiedono intervenire:

> Señor Torres, ¿no hemos de hacer nosotras algún año el pronóstico? Es bueno, que han hablado en su introducción las gitanas, los ciegos, los mendigos, los médicos, y otras castas de gentes ridículas; ¿y no ha querido acordarse de nosotras, que somos las personas de provecho que hay en el mundo. (1754, 9)

Successivamente, Torres inserisce diverse poesie burlesche che sostituiscono le predizioni sui futuri contingenti, pur rimanendo gli altri presagi sull'astrologia naturale e astronomia:

> Luna nueva a las 6 y 15 min. de la noche, en Capricornio, frío, y en los sitios hondos lluvia. Dolores de muelas y oídos. Redúcense a la siguiente copla los sucesos de esta conjunción: tiene muchos sentidos, y no tiene ninguno:

Del acero, y la llama
la ardiente ruina
hace a una plaza centro
de mil desdichas:
su estrago causa
la infelice lisonja
de la desgracia.
(1738, 21)

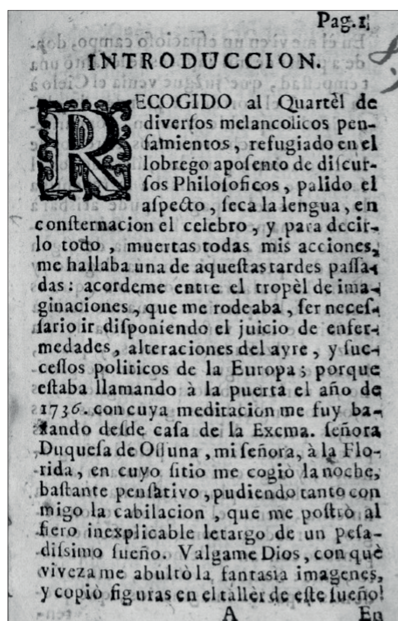
Dal 1730, nel contesto spagnolo emergono certi almanacchisti che seguono l'esempio del «mentore» Torres Villarroel, tra i quali vi sono Gómez Arias, Tomás Martín, Isidoro Ortiz Gallardo – nipote di Diego –, Antonio Romero, e alcuni altri. Gli autori copiano punto per punto lo schema istituito da Torres, dove la verità e la derisione appaiono insieme.[6] Prima di tutto, preparano per i loro pronostici un prologo burlesco dove il lettore è vilipeso e l'esercizio dell'astrologia si può paragonare a qualsiasi tipo di follia: «Se me da un rábano de todas tus invectivas sátiras y maldiciones, que bien sabes está enseñada la andorga de mi fantasía a tolerar tus borrachadas» (Gómez Arias 1735); «demás de que cuando mienta, | me alegraré del defecto, | porque yo en cosa que es mala, | no quiero ser verdadero» (Romero Martínez Álvaro 1758); «ven acá, murmurador maligno, hipocritón, embustero, gran petate; a ti te digo lectorcillo burdo insensato, como quiera que seas» (Martín 1760, 1); «siempre se disparata en los prólogos de los pronósticos» (Ortiz Gallardo 1762).

Scrivono anche una divertente «Introducción» in prosa nella quale il protagonista, identificato con l'autore, racconta le sue peripezie per comporre l'almanacco. Ad esempio, in *El palacio de Plutón y templo de Proserpina*, Gómez Arias sta uscendo dalla casa della Duchessa di Osuna, quando all'improvviso è in preda a un «fiero inexplicable letargo de un pesadísimo sueño» (1735, 1). Poi trova una «bruja vieja», oppure un «endemoniado esqueleto» (1735, 1, 4), che non esita a portarlo al palazzo di Plutone. In *La Puerta del Sol,* Isidoro Ortiz discute di qual è la forma della Terra con diversi studenti. Sono menzionati grandi nomi della Rivoluzione scientifica, come Copernico e Newton:

> Lo que ha que el señor Newton nos salió con la novedad de no ser la tierra redonda, sino es elíptica. Se han hecho de su bando las damas, y en sus estrados no se habla de otra cosa que de sistemas, y el que no sabe defender y explicar el de Copérnico, pasa por hombre rudo y sin noticia, aunque antes por un Séneca. (1756, 5-6)

6 Eva María Flores Ruiz ha elaborato recentemente un'antologia con alcuni di questi testi (2022).

e-ISSN 2037-6588


Pag. 1

INTRODUCCION.

RECOGIDO al Quartèl de diversos melancolicos pensamientos, refugiado en el lobrego aposento de discursos Philosoficos, palido el aspecto, seca la lengua, en consternacion el celebro, y para decirlo todo, muertas todas mis acciones, me hallaba una de aquestas tardes passadas: acordeme entre el tropèl de imaginaciones, que me rodeaba, ser necessario ir disponiendo el juicio de enfermedades, alteraciones del ayre, y successos politicos de la Europa; porque estaba llamando à la puerta el año de 1736. con cuya meditacion me fuy baxando desde casa de la Excma. señora Duquesa de Ossuna, mi señora, à la Florida, en cuyo sitio me cogiò la noche, bastante pensativo, pudiendo tanto conmigo la cabilacion, que me postrò al fiero inexplicable letargo de un pesadissimo sueño. Valgame Dios, con què viveza me abultò la fantasia imagenes, y copiò figuras en el tallèr de este sueño!

A En

Figura 2
«Introducción» di Gómez Arias per *El palacio de Plutón y templo de Proserpina* (1736)

Inoltre, Isidoro garantisce anche di aver previsto il terremoto di 1755 a partire da un'eclisse solare dell'anno 1753 (1756, 9). Vengono descritti luoghi emblematici di Madrid, come la «Puerta del Sol», la «calle Mayor» e la «calle de Embajadores» (1756, 12), dove passeggiano i personaggi.

Negli almanacchi dei seguaci di Torres non mancano i versi, situati accanto ai presagi sulla salute, il clima e il raccolto:

> Muere un señor. Otro está en peligro. Llegan a la Corte diversos correos con nuevas alegres, y a madama la celebran con la seguidilla siguiente: muchos por ti se mueren | bella Fenisa, | que es para ellos tu chiste | pólvora fina. | ¡Oh cuántos, cuántos | al compás de tu chiste | se han sepultado! (1735, 26)

> «nunca cinco diademas | en un estado, | pudieron igualmente | medir un mando. | Sin que pasase | graves desasosiegos | el vasallaje. (Martín 1760, 24)

In conclusione, nel corso dei secoli XVII e XVIII, negli Stati italiani così come in Spagna una gran quantità di almanacchi viene assegnata alla categoria chiamata «serio-faceta», poiché viene introdotta la satira relativa all'astrologia giudiziaria, mentre la sua utilità (astrologia naturale e astronomia) non svanisce. Per raggiungere questa combinazione, gli autori riproducono l'immagine risibile

dell'astrologia tracciata da chi attacca la *scienza delle stelle*, secondo la quale può verificarsi un'inversione parodica dei valori tradizionalmente associati alla medesima, dato che «gli astrologi della piazza avevano i loro più acerrimi nemici e i più inflessibili fustigatori nei professori delle università, templi del sapere ufficiale» (Casali 2003, 209-10).

A ciò si aggiunga che quest'analisi ha messo in luce per la prima volta l'esistenza di un' «omologia culturale» tra il modello serio-faceto italiano e spagnolo nel senso che le attribuisce Hans-Jürgen Lüsebrink: «l'émergence à la même époque, dans des aires linguistiques et culturelles différentes, de genres et de formes d'écritures semblables» (1996, 426). Quest'affermazione indica che, anche se non sono state rilevate delle traduzioni di opuscoli, è ovvio che gli almanacchisti italiani e spagnoli implementano le stesse risorse letterarie: presenza di un protagonista assurdo che dialoga con altre figure, ricerca di denaro, accettazione delle bugie… Ciononostante, la presente ricerca ha rivelato che entrambe le tradizioni presentano caratteristiche specifiche; gli esempi spagnoli sono posteriori, ma la letteratura appare più coesa, siccome non è ridotta al dialogo di apertura:

> A pesar de la dualidad palmaria entre las secuencias literarias y astronómicas del opúsculo, […] su [de Torres] gran aporte consiste en la integración de todos los elementos, al extender el artificio narrativo de cada entrega a las demás secciones, en mayor o menor medida. Hay que entender que la introducción al juicio de Torres – y en grado incluso mayor en varios seguidores – no es una ficción insertada *dentro del* almanaque, sino una ficción *dentro de la cual* se inserta el almanaque. (Durán López 2015, 46)

Oltre a tutto ciò, è stato dimostrato che, nel panorama spagnolo, Torres non è un creatore assolutamente originale, come talvolta si è detto: secondo Iris M. Zavala, Torres fu il «creador de un nuevo género inserto en la tradición carnavalesca» (1987, 70); allo stesso stempo, Guy Mercadier gli descriveva come «l'artisan d'une transformation du genre que personne n'avait imaginée avant lui» (2000, 336). Invece, a livello europeo, e in particolare in Italia, ci sono precedenti che dimostrano come la letteratura di larga circolazione abbia «un ancrage non pas national, mais européen» (Lüsebrink 1998, 143).

e-ISSN 2037-6588

Bibliografia

Al Braghiron [1754]. *Al Braghiron astrologh nov sovra l'ann MDCCLV. È s'la scrett in italian, perchè ai nè tant ch'en san lazzer al bulgnes. Dov s'intend al far dla Luna e i sù quart, al levar dal Sol, al mezz dè e la mezza nott, con in fin dou cabel, una pr'al lott d'Roma e l'altra pr al Lott d'Napel.* Bologna: Ferdinando Pisarro.
Braida, L. (1989). *Le guide del tempo: Produzione, contenuti e forme degli almanacchi piemontesi nel Settecento.* Torino: Deputazione Subalpina di Storia Patria.
Braida, L.; Infelise, M. (2011). *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea.* Torino: UTET.
Brant, S. (1494). *Das Narrenschiff*. Basel: Johann Bergmann von Olpe.
Camporesi, P. (1976). *La maschera di Bertoldo. G.C. Croce e la letteratura carnevalesca.* Torino: Einaudi.
Casali, E. (1987). «Dallo studio alla piazza. L'astrologia tra scienza e burla». Tega, W. (a cura di), *Storia illustrata di Bologna*. Bologna: AIEP, 127-9.
Casali, E. (2003). *Le spie del cielo: oroscopi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna.* Torino: Einaudi.
Casali, E. (2005). (2005), «L'eloquenza degli astri. Aspetti del paratesto nella letteratura pronosticante astrologica dell'Italia moderna». Santoro, M.; Tavoni, M.G. (a cura di), *Dintorni del testo: approcci alle periferie del libro.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 485-91.
Casali, E. (2012). «Pronostici, almanacchi, libri di ventura». Ernst, G.; Giglioni, G. (a cura di), *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento.* Roma: Carocci, 271-85.
Cassani, J. (1737). *Tratado de la naturaleza, origen y causas de los cometas. Con la historia de todos los que se tiene noticia haberse visto y de los efectos que se les han atribuido, donde se manifiesta cuan sin fundamento se dice que son infaustos.* Madrid: imprenta de Manuel Fernández.
Chiari, M. (2011). *I giorni sotto la luna. Lunari, almanacchi e cantari: la cultura popolare parmense nella Biblioteca Palatina.* Parma: MUP.
Dottore Dirindina [1757]. *Inssuni de Mssir Dirindina poeta arvinà sovra l'ann 1758. Prodott da una fantasì senz'arposs. Per divertimeint del person affazindà e per far impiegar ai spinsirà una part dal teimp, ch'i strassinin a lezer sti fandoni senza offeisa dal sgnor, ne del person dal mond.* Bologna: per il Sassi.
Dottore Dirindina [1758]. *Inssuni de Mssir Dirindina poeta arvinà sovra l'ann 1759. Prodott da una fantasì senz'arposs. Per divertimeint del person affazindà e per far impiegar ai spinsirà una part dal teimp, ch'i strassinin a lezer sti fandoni senza offeisa dal sgnor, ne del person dal mond.* Bologna: per il Sassi.
Dottore Dirindina [1796]. *Il dottore Dirindina, astrologo per divertimento. Calcolato col suo canocchiale nell'osservatorio delle esalazioni per l'anno 1797. Regolato sulle ore francesi ed italiane.* Bologna.
Duttour Lema [1754]. *Usservazion souvra del sfer fatt dal Duttour Munsu Lema per l'ann 1755. Cun al far dla Luna, e i su quart, al livar dal soul al mezz dè, la mezza nott e mell'alter tiridir.* Bologna: per gli eredi di Costantino Pisarri e Filippo Primondi.
Durán López, F. (2015). *Juicio y chirinola de los astros. Panorama literario de los almanaques y pronósticos astrológicos españoles (1700-1767).* Gijón: Trea.
Durán López, F. (2020). «Del tiempo cíclico al tiempo histórico: evoluciones e intersecciones entre almanaques y periodismo en la España del siglo XVIII».

Fernández, H.; Ertler, K.D. (eds), *Periodismo y literatura en el mundo hispanohablante: continuidades–rupturas–transferencias.* Heidelberg: Universitätverlag Winter, 15-46. Studia Romanica 225.
Durán López, F. (2021). *De las seriedades de Urania a las zumbas de Talía. Astrología frente a entretenimiento en la censura de los almanaques de la primera mitad del XVIII.* Oviedo: IFESXVIII; Ediciones Trea. Anejos de *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 6.
Fanfani, P. (1865). *Vocabolario della lingua italiana compilato da Pietro Fanfani per uso delle scuole.* Firenze: Felice Le Monnier.
Feijoo, B.J. [1726] (1778). «Discurso VIII. Astrología judiciaria y almanaques». *Teatro crítico universal, o discursos varios en todo género de materias para desengaño de errores comunes.* Madrid: Joaquín Ibarra, 190-216.
Flores Ruiz, E.M. (2022). *Celestiales desatinos. Antología de almanaques literarios del siglo XVIII (1733-1767).* Gijón: Trea.
Ingrillani, O. [1645]. *Nuova e curiosa grillaia degli influssi celesti sovra l'anno 1646. Rapsodiata dai primi arcigogolanti italiani, & oltramontani, che abbia questa fallacissima arte almanaccante. Da Ottavio Ingrillani scritta a tutti quelli che cercano di passar il tempo senza perderlo.* Bologna: Giovanni Battista Ferroni.
Gómez Arias [1735]. *El palacio de Plutón y templo de Proserpina. Pronóstico divertido para el año de 1736.* S.l.: s.n.
Gran Villano di Valle Calda (1705). *Arcolaio celeste, ovvero trascorso lunatico sopra gli influssi delle castrellazioni per l’anno che corre senza gambe 1705. Cavato dagli scritti di Francesco Moneti, e calculato all’altezza del nostro pollaro sotto del meridiano di tutti i tetti e mattonati di Italia. Accomodato al far della Luna, con tutti i suoi squarti dal Gran Villano di Valle Calda. Dedicato alla magnifica e untuosissima Accademia dei Signori Pizzicaroli.* Venezia: Domenico Lovisa.
Lora Márquez, C. (2022). «La poesía jocoseria en los almanaques literarios españoles y portugueses del siglo XVIII». *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo,* 28, 185-210.
Lüsebrink, H-J. (1996). «Postface». Lüsebrink, H-J. e Chartier, R. (eds.), *Colportage et lecture populaire: imprimés de large circulation en Europe, XVIe-XIXe siècles.* Paris: IMEC, 425-30.
Lüsebrink, H-J. (1998). «Littératures populaires et imprimés de large circulation en Europe. Perspectives d’analyses comparatistes et interculturelles», *Dix-Huitième Siècle,* 30, 143-53.
Lüsebrink, H-J. (2000). «Introduction». Lüsebrink, H-J.; Mollier, J.Y. (eds); Greilich, S. (colab.), *Presse et événement: journaux, gazettes, almanachs (XVIIIe-XIXe siècles).* Bern: Peter Lang, 1-6.
Manzo, L. (2001). «Almanacchi, lunari e calendari piemontesi nelle collezioni dell’Archivio Storico». `http://www.comune.torino.it/archiviostorico/mostre/guide2001/index.html`.
Martín, T. [1760]. *Las gitanas del Viso y alojeros de Cádiz. Pronóstico y diario de cuartos de luna, según el meridiano de Madrid, con los sucesos elementales, áulicos y políticos de la Europa para el año de 1761.* Salamanca: Eugenio García de Honorato.
Martínez Mata, E. (1995). «Las predicciones de Diego de Torres Villarroel». *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González,* vol. 2. Oviedo: IFESXVIII, 75-84.

e-ISSN 2037-6588

Melega, F. (1652). *Scapricciamient bizzar d'zrvell ouerament la quinta scienza d'tutti fluss, e rfluss dl' strell, ch' mostra tutt quant i accidient, ch'han da vgnir al mond, tant in matieria di tiemp, quant dl'prson san ò amala, con al far la Luna e sua quart, pr' l'ann MDCLIII. Lavurier fatt per la mazer part d'nott e lambicà lum d'Candela e d'strell. Da vn zintilhom dal cunta, e cuntadin dla citta, ch' pr' la puurtà dl'inzegn n's' hà anch' psù cumprar un nom all'usanza, a bnfici d'tutt i virtuus d'Itaglia*. Bologna: Carlo Zenero.
Melega, F. (1653). *Qvinta Scienza Cava' Dai Influs D'Tutt L'Strel Dal Ciel Lambiché à gozza à gozza da un zruel d'vedr azzò ch'l'an sapa d'Ram. Cumpusition salutista pr'sauers guuernar quand al s'hà con che da tutt quant i dsuiers accident, ch'possin uccorer in tutta la carriera d'st'Ann MDCLIV. Tant in materia di mal, quant dl'tramudazion dal temp, e dgli altr cos dal Mond. Lavurier fatt à posta pr prseruar agn sorta d'prson san, e libr dal mal dl'ozi. Da vn Cuntadin nmigh dal parlar turlì, | scritt in lengua d'papagall | part à piè, part à Cauall | mò senza sella*. Bologna: Giacomo Monti.
Melega, F. (1654). *Quinta scienza cavà pr forza d'inzegn, e d'vrdign dà i influss d'tutt quant l'dsuers strell och'in tal ciel, e lambichè cunform alla vera art, e al me solit; cumpusition salutifra pr sauer acgnosr al ben dal mal, e pr sauer ab mod, e al temp d; guardars dai incontr cattiv, ch'mnazza l'strell in tutta la carriera d'st'ann MDCLV.* Bologna: Giacomo Monti.
Melega, F. (1660). *Quinta scienza stravagant cava senza fuog, e senza guant da l'Strell fiss, e dagl'errant, mdiant la qual al s'ved tutt quant i dsuers accident, ch'han da vccorer a st'mond dentr dalla carriera dl'ann astrulogich prsent 1661. Tant in materia dl' tramudation dal temp, far dla Luna e suo quart, quant dl' malatii e aler còs curios dal dvers mond. Zanzum astrulogich cuntadinesch | ver è rial, mò in stil burlesch, | fatt quand iera mà piu fresch, stand à siedr appress à un desch, e buand cun fa vn tudesch*. Bologna: Giovanni Battista Ferroni.
Mercadier, G. (2000). «L'almanach en Espagne au XVIIIe siècle: métamorphoses d'un genre ouvert». *Cahiers d'études romanes,* 4, 335-47
Ortiz Gallardo, I. [1756]. *La Puerta del Sol. Pronóstico diario de cuartos de luna, con los sucesos elementares, áulicos y políticos de la Europa para el año de 1757.* Salamanca: Antonio Villargordo.
Ortiz Gallardo, I. [1762]. *El puente de barcas y venta de San Pelayo. Pronóstico diario de cuartos de luna, con los sucesos elementares, áulicos y políticos de la Europa para el año de 1763.* Madrid: Andrés Ortega.
Pico della Mirandola, G. (1496). *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*. Bologna: Hectoris.
Romero Martínez Álvaro, A. [1758]. *El gigante de los astros y Piscator de la Villa. Diario de cuartos de luna, ajustado al meridiano de esta corte, para el año de 1759.* Madrid: Manuel Martín.
Sisto V (1586). *Constituzione della santità de N.S. Sisto papa Quinto contra coloro che essercitano l'arte dell'astrologia giudiziaria e qualunque altra sorte di divinazioni, sortilegi, superstizioni, stregaria, incanti, eccetera, e contra coloro che leggono e tengono libri intorno a tal materia.* Bologna: Alessandro Benaci.
Thomas, K. (1971). *Religion and the Decline of Magic: Studies in Popular Beliefs in Sixteenth and Seventeenth Century England.* London: Weidenfeld and Nicolson.

Torres Villarroel, D. [1731]. *Los ciegos de Madrid. Almanak, pronóstico y diario de cuartos de Luna para el año bisiesto de 1732. Juicio de los sucesos elementales y políticos de la Europa.* Barcelona: José Teixidó.
Torres Villarroel, D. [1738]. *El cuartel de inválidos. Pronóstico y diario de cuartos de luna, y juicio de los acontecimientos naturales y políticos de toda la Europa para este presente año de 1739.* Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, por Antonio de Villarroel y Torres.
Torres Villarroel, D. [1742]. *La boda de aldeanos. Pronóstico y diario de cuartos de Luna. Juicio de los acontecimientos naturales y políticos de toda la Europa para este presente año de 1743.* Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, por Antonio de Villarroel y Torres.
Torres Villarroel, D. [1754]. *La casa del ensayo de las comedias. Pronóstico y diario de cuartos de Luna, con los acontecimientos naturales y políticos de la Europa para este año de 1755.* Madrid: Imprenta de Antonio Marín.
Vélez-Sainz, J. (2016). «De lo científico a lo folclórico: Astrólogos y Astrología en el teatro renacentista». `http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg17z7`.
Zaccagnino Astrologo Indovino [1704]. *Il botteghino delle curiosità di Zacagnino astrologo indovino, mercante di pepe e sale, per condire le zucche de politici capricciosi, aperto sopra la Piazza dei Mercanti di Milano. Sopra l'anno 1705*. Milano: Federico Francesco Maietta.
Zaccagnino Astrologo Indovino [1716]. *Il botteghino delle curiosità di Zaccagnino astrologo indovino, mercante di pepe e sale, per condire le zucche dei politici capricciosi sopra l'anno 1717. Con privilegio del Senato Eccellentissimo*. Milano: Eredi di Maietta.
Zaccagnino Astrologo Indovino [1768]. *Il gran botteghino delle curiosità di Zaccagnino astrologo indovino. Mercante di pepe e sale per condire le zucche dei politici cappricciosi. Almanacco ridicolo per l'anno 1769. Nel quale vi sono i santi correnti a giorno per giorno, le stazioni, l'esposizione delle SS. 40 ore, il crescer e calar della Luna e le muttazioni dei tempi ecc. Le Cabale per giocare al lotto, l'arrivo e partenza dei corrieri, la tariffa delle monete.* Milano: Pietro Agnelli.
Zaccagnino Astrologo Indovino [1775]. *Il gran botteghino di Zaccagnino astrologo indovino mercante di pepe, e sale, per condire le zucche dei politici capricciosi. Almanacco sopra l'anno bisestile 1776*. Milano: Pietro Agnelli.
Zavala, I.M. (1987), «El lector social concreto: los almanaques de Torres Villarroel», *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco.* Ámsterdam: Rodopi, 62-80.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

El paisaje y las referencias cultas en *La playa de los locos* de Elena Soriano

Maja Zovko
University of Zagreb, Croacia

Abstract This article focuses on the work of the insufficiently known writer Elena Soriano and more specifically on her novel *La playa de los locos*. The main objective is to analyse the cultured references present in the work, both from Judeo-Christianity and from classical culture or other literary texts. Likewise, the allusions to the famous fairy tales present in the novel have been studied. Given the disavowal of the publication of the novel by censors, the first part of this paper explains the context surrounding its publication and its repercussions on the author's career.

Keywords Spanish postwar literature. Elena Soriano. Cultured references. Landscape. Intimism. Censorship.



Peer review
Submitted 2023-07-27
Accepted 2023-10-24
Published 2023-12-20

Open access
© 2023 Zovko | CC BY 4.0



Citation Zovko, M. (2023). “El paisaje y las referencias cultas en *La playa de los locos* de Elena Soriano”. *Rassegna iberistica*, 120, 183-200.

1 Introducción

Sean adelfas, rosas o violetas,
ebúrneos lirios o amapolas leves,
las que acompañan tu sueño de esta hora,
son esas páginas por tu mano escritas,
las flores que conforman tu corona.
Clara Janés

Estos versos pertenecientes al poema de Clara Janés «Ofrenda de amor» (Janés 2001, 59), dedicado *in memoriam* a Elena Soriano, encierran la esencia de la labor literaria de esta polifacética autora, su capacidad de escribir con los cinco sentidos, así como su aguda sensibilidad hacia la naturaleza y el ser humano. Mediante la identificación de las flores de su corona con la ofrenda y el testimonio de su amor cuando ella, «por el hado perseguida» (Janés 2001, 59), cambió su oscura sombra en luz, la segunda parte del poema revela la constancia e incondicional entrega de Elena Soriano a la escritura y su infinita disposición de luchar por ella. Los versos finales referidos a su «entrega victoriosa» (Janés 2001, 59) son signo de admiración y hacen homenaje a su labor literaria, al tiempo que sirven para iluminar de modo introductorio a esta autora, cuya obra ofrece gran variedad de aspectos todavía por investigar.

El propósito de este artículo es analizar las referencias cultas, así como la representación del paisaje en la primera novela de su trilogía *Mujer y hombre*, titulada *La playa de los locos*[1]. Partiendo de las anteriores publicaciones sobre la narrativa de Elena Soriano, algunas de ellas pioneras como es el caso de los textos de Concha Alborg, Biruté Ciplijauskaité o María de la Paz Cepedello Moreno, entre otros, el objetivo es proporcionar aportaciones nuevas a los estudios de la obra de esta autora mediante el minucioso examen de la intrínseca relación entre los elementos clásicos, bíblicos y literarios; la naturaleza, descrita en clave de una poética sumamente intimista llena de lirismo, y los sentimientos. Siendo el conflicto interior del personaje femenino la vértebra de la novela, esta investigación escudriña en el papel que desempeñan los aspectos anteriormente mencionados, así como en su carga simbólica a la hora de retratar, y problematizar, la escisión que siente la protagonista entre lo emocional y lo intelectual, lo instintivo y lo racional, entre el deseo y la educación. Los trabajos de Simone de Beauvoir, referentes a los cuentos de hadas y la mujer, así como los de Antonio Garrido Domínguez y Mieke Bal, en aspectos como el tratamiento del espacio en la novela, entre otros, han servido de la base para llevar a cabo este análisis.

1 La presencia de los elementos clásicos en la obra de Elena Soriano ha sido analizada, pero a través de la tercera parte de la trilogía, titulada *Medea*. Cf. Castro Jiménez 2010; López López 2002.

e-ISSN 2037-6588

Debido a las difíciles circunstancias en torno a la publicación de esta novela, censurada en el franquismo y crucial en la trayectoria literaria de Elena Soriano, se ha considerado necesario en el primer capítulo del presente trabajo ofrecer una contextualización al respecto, mediante los informes de los censores y la carta de la autora y su editor dirigida a la Inspección de los Libros, con el fin de conseguir la autorización de la novela. Estos documentos son incluidos en este artículo no solamente con el fin explicativo de la situación política y sus repercusiones en la literatura y, más concretamente, en la carrera de Elena Soriano, sino porque, dadas sus referencias tanto al valor literario y el estilo de la escritora, como a los puntos considerados por los censores como discutibles y reprobables, son también reveladores para el análisis de las referencias cultas, del paisaje y de su función en la novela.

2 *La playa de los locos* en el contexto de la censura y de la labor literaria de Elena Soriano

La trayectoria literaria de Elena Soriano, iniciada con la publicación de la novela *Caza menor* en el año 1951, por la que obtuvo un considerable reconocimiento, quedó truncada al ser prohibida en 1954 *La playa de los locos*, la primera novela de la trilogía *Mujer y hombre* que integra también *Espejismos* y *Medea*. Ella misma explica este doloroso suceso en el prólogo de la segunda edición de la trilogía titulado «Treinta años después», que vio la luz a mediados de los años ochenta del siglo pasado:

> Pues bien, mi novela *La playa de los locos* jamás consiguió la tarjeta de autorización para imprimirse legalmente. Fue rechazada en su totalidad, de principio a fin, a pesar de que recurrí a todos los medios a mi alcance por salvarla, [...], a lo largo de casi un año; mientras, en mí se formaba y crecía un 'complejo' de culpabilidad, de humillación, de persecución y de impotencia, realmente kafkiano. (Soriano 1986, 8)

Su editor, Saturnino Calleja, y ella, con el deseo de presentar la novela censurada en la Feria del Libro de l955 y confiados por el permiso verbal de Florentino Pérez Embid, Director General de Prensa, decidieron imprimir la tirada completa de *La playa de los locos*. Sin embargo, su publicación, difusión y venta en toda España fueron prohibidas definitivamente (Soriano 1986, 8). Después de tirar varios centenares de pliegos de guarda del libro, para hacer constar que su edición no era venal, explica la autora, enviaron ejemplares del mismo a los amigos y a algunos estudiosos que hicieron excelentes críticas de él (Soriano 1986, 9). Según sus noticias fidedignas, la Inspección

e-ISSN 2037-6588

de Libros la castigó con la decisión de no autorizar la publicación de ningún otro libro con su firma, lo que explica, en cierto modo, considera la novelista, su larga abstención profesional (Soriano 1986, 9).

Los informes de censura dan a entender, por un lado, que la novela está correctamente escrita, se destaca «el talento literario de la autora, que es innegable y positivo» (AGA 21/10841, expediente 5674-54), pero, por el otro, la novela es calificada recusable en todos los aspectos y su argumento es definido como pecaminoso, vulgar, con «páginas directamente sensuales» (AGA 21/10841, expediente 5674-54).

La prohibición de *La playa de los locos* repercutió en toda la trilogía y, en palabras de Elena Soriano, anuló sus perspectivas comerciales y su incipiente actividad novelística (Soriano 1986, 9), sumiéndola, además, en una profunda depresión de la que se recuperará al proclamarse la Ley de Imprenta en 1966 y al fundar y dirigir su propia revista literaria, *El Urogallo* (1969-1976). Josefina Aldecoa describe la publicación de la revista *El Urogallo* como «un acontecimiento cultural en un momento en que la vida intelectual del país sufría aún las carencias de la interminable posguerra» (2001, 17). Repasar la colección de *El Urogallo*, según Pedro Altares, produce auténtico estupor, ya que casi no existe un escritor importante en lengua española de su tiempo, los escritores del exilio incluidos, que no esté presente en sus páginas (2001, 23). El texto que figura en la contraportada sin firma de cada número de la revista desde 1969 hasta 1975, nos da la clave del empeño literario de Elena Soriano.

> El urogallo es ave rara de la fauna septentrional, que vive solitario en algunos bosques umbrosos de occidente. No vuela alto ni luce plumaje de vistosos colores ni su canto es pertinaz, agudo, dulce o halagüeño a los oídos como el de tantos pájaros triunfales: más bien es un canto áspero y grave, brotado de su ser únicamente por amoroso celo y que, al delatar su presencia a los cazadores, puede hacerle morir. Consciente del mismo riesgo, *El Urogallo* literario sólo canta por celo intelectual. (Soriano 1994, 103)

Y justamente este celo intelectual, a contracorriente, hizo que la voz de Elena Soriano luchase por no ser silenciada y olvidada. Treinta años después de la prohibición de la novela, la autora decide publicar la trilogía en su versión íntegra

> sin la menor modificación de fondo ni de forma en el argumento, el estilo y el lenguaje, o sea, con todo su ‘sabor de la época’, posiblemente anacrónico para ciertos lectores, sobre todo, los más jóvenes. (Soriano 1986, 10)

La vocación literaria de Elena Soriano, su entrega a la reflexión y al estudio de clásicos y coetáneos, así como su capacidad para recono-

cer los problemas existentes de su época (Soler Arteaga 2015, 1561) confluyen en un amplio abanico de temas relativos a los espacios de la intimidad de la mujer en su obra. Como la autora destaca en el ya mencionado prólogo, son los temas a los que no renunciaría si volviera a escribir la novela, pero utilizaría un vocabulario actual y un estilo literario menos «brillante». Entre ellos se encuentran

> la ciega fe en el futuro, el goce sensual de la naturaleza, el imperio de los sentidos, la lucha entre el instinto y la razón, […] la educación sentimental, […], el tabú de la virginidad femenina, el racionalismo extremo, […] la nostalgia del paraíso perdido, […] y otras muchas cosas. (Soriano 1986, 10-1)

Estos son los asuntos que afloran y se abordan en las referencias cultas presentes en la novela y en la narrativización del espacio natural de un pueblo costeño, lugar de acontecimientos y de reminiscencias descritas en esta novela.

3 Las referencias cultas y la multiplicidad de su interpretación

La playa de los locos relata la vuelta de una mujer a una localidad en la costa del Norte de España[2] con el fin de reencontrarse, diecinueve años después, con el escenario de un breve amor con un joven durante sus vacaciones poco después de que ella aprobara las oposiciones. La novela está concebida como una carta imaginaria, dirigida a este joven del que no había sabido nada a lo largo de todo ese tiempo. La misiva combina las reminiscencias de aquel verano y las reflexiones desde el presente del relato. Se trata de una novela casi sin acción y de corte intimista en la que el paisaje ocupa el primer plano junto al mundo interior de la protagonista, que es a la vez narradora homodiegética. Ella, al principio de su confesión, expresa que todo lo relacionado con aquel verano fugaz ha conservado una completa y maravillosa vigencia; no sólo los más mínimos detalles del ambiente y de los hechos, los rasgos y colores de las cosas, sino sus costumbres, sus gustos y preferencias: «hasta el vicio de las citas cultas, el cerebralismo amoroso, el lirismo sensualista y las sonatas de Beethoven» (Soriano 1986, 15-6). Así, junto a los recuerdos, los momentos vividos y las ensoñaciones amorosas, los motivos clásicos, judeocristianos o literarios también se incorporan en la descripción del espacio pasado por el tamiz del mundo interior de la narradora.

2 Según palabras de Elena Soriano, es una playa del pueblo cántabro de Suances que la inspiró para esta historia de amor (Soriano 1986, 10).

Los versos del poema de Vicente Aleixandre «Mar del paraíso», pertenecientes al epígrafe de la novela, anuncian uno de los motivos bíblicos prominentes de la obra. La «nostalgia del paraíso perdido» es uno de los temas destacados por la misma autora (Soriano 1986, 11). El tiempo sin tiempo del paraíso perdido es mítico, sugiere Luz Aurora Pimentel en su obra *El espacio en la ficción*, «porque la imaginación, la nostalgia y el deseo lo han moldeado a su imagen y semejanza; porque han hecho de él un pasado *monolítico*, *absoluto* […]» (2016, 155). La supuestamente intacta memoria a la que se refiere la narradora de Elena Soriano es continuamente alimentada por la necesidad de mantener vivo el recuerdo de ese primer amor en el que la naturaleza es una parte constituyente. Si el paisaje descrito representa el paraíso perdido, la pareja formada por la narradora y el joven con el que compartió apenas veinte días de aquel lejano verano, vividos en plena sintonía con la naturaleza, reencarnan la primera pareja, que, sin embargo, está condicionada por los códigos sociales de su tiempo:

> Tenías mi mano izquierda entre las tuyas: formábamos ya la perfecta paradisíaca imagen de la pareja enamorada. Sin embargo, seguíamos cumpliendo los trámites convencionales, seguíamos fingiendo frialdad y formas educadas. (Soriano 1986, 47)

La serpiente, el símbolo bíblico relacionado con la primera pareja, aparece dos veces en la novela, siempre previamente al encuentro de los jóvenes. En la primera ocasión, se alude al peligro en la naturaleza —una culebra se deslizó a pocos metros de la protagonista con un sapillo entre los dientes— (Soriano 1986, 57), pero con simbología premonitoria, ya que después se produce el primer beso de la pareja. Más adelante, la referencia a la serpiente se concretiza en la metáfora de la tentación amorosa mediante la frase «la serpiente se ocultaba entre la hierba» (67), proveniente de la Égloga Tercera de Virgilio, que, según explica Izquierdo Izquierdo «se basa en la condición engañosa de todo lo que se muestra a los sentidos, lo cual, si bien puede parecer placentero y beneficioso, puede resultar pernicioso» (1993, 266). El peligro en la novela de Elena Soriano se contempla en relación con la devastación emocional de la protagonista a raíz de la separación final del joven y de los posteriores años vividos en la soledad y los recuerdos.

Mediante la referencia al amor entre Dafnis y Cloe, personajes de la obra pastoril del escritor griego Longo del siglo II, se introduce el tema del «tabú de la virginidad», resaltado por la autora en el mencionado «Prólogo» (Soriano 1986, 11). La narradora, desde la distancia temporal, constata: «¡Veía en ti un candoroso Dafnis y no podía ser una Cloe!» (Soriano 1986, 67). Según Juan Valera, traductor de esta novela al castellano, «en *Dafnis y Cloe* la Naturaleza está viva,

cuando no hondamente sentida y pintada» (Valera 1999). Además del paisaje, como marco idóneo de amor, el sensualismo, aunque con diferente grado de presencia, es otro punto de conexión entre el texto de Longo y de Soriano. Juan Valera se siente en obligación de defender de alguna manera «el realismo de sus escenas amorosas, y la libertad, que raya en licencia, con que algunas están escritas» (1999). En la novela de Soriano, sin embargo, no podemos hablar del realismo en las alusiones amorosas, ya que el acercamiento físico de la pareja está muy limitado. La protagonista narradora, en su continua lucha entre el intelecto y las normas sociales, por un lado, y sus ansias de libertad, por el otro, se siente incapaz de seguir sus impulsos. Su «carga de teorías» (Soriano 1986, 68) son, según ella, «altas murallas» (Soriano 1986, 68) que la frenan. En los intentos de la autora y su editor de conseguir la autorización de la publicación de *La playa de los locos* intentan justificar, en una carta conjunta, que el libro está escrito en consonancia con los principios propagados en la época:

> «LA PLAYA DE LOS LOCOS» no es una novela erótica —aunque se base en un recuerdo de amor— sino una novela cerebral donde se plantean los problemas muy importantes en la sociedad contemporánea: el de la educación femenina liberal, intelectualista y escéptica y el de las peligrosas relaciones principales entre los dos sexos, tan libres y descuidadas en las costumbres actuales. (AGA 21/10841, expediente 5674-54)

> Alegan, además, en defensa del libro, que el eje central de la novela es el conflicto interior. La protagonista encarna el dolor humano por las posibilidades juveniles perdidas, detallan Soriano y Callejo y ponen de relieve su conflicto surgido «entre las teorías audaces y la práctica vital, entre la doctrina y la sangre, entre la soberbia y el sentimiento. (AGA 21/10841, expediente 5674-54)

La mencionada educación intelectualista de la protagonista explica, en parte, el uso frecuente de las referencias cultas en esta novela. Elena Soriano en una entrevista especifica que, exceptuando *Medea*, otras dos novelas de la trilogía *Mujer y hombre* «no mezclan mitos al texto» (Soriano 1992, 290), pero no niega que pueda haber en ellas elementos míticos (290). Sin embargo, observamos que los elementos clásicos tienen un papel relevante, aunque no aparecen en el primer plano, en las reminiscencias de la narradora de aquel verano. Podemos estudiar su función en la novela bajo el prisma de la compleja y profunda problemática que tratan de responder los personajes de los relatos míticos, actual para el hombre contemporáneo que «sigue haciéndose preguntas ante el misterio de su propia identidad, siempre conflictiva e insatisfecha, y ante los enigmas que le plantea el sentido de la vida y de la muerte» (Herrero Cecilia, Morales Pe-

co 2008, 15). Así, en *La playa de los locos*, las historias grecolatinas son referidas en el ya nombrado conflicto interior de la protagonista. Juan Valera reflexiona sobre el origen de los mitos y la intrínseca relación entre ellos y el intento de explicar los fenómenos naturales (1999). Los afectos, pasiones y apetitos, que conmovían nuestro ser, se personifican del mismo modo que los fenómenos naturales externos, y de aquí nacían también dioses y diosas, demonios y genios, concluye Valera (1999). Esta conexión entre los mitos, la naturaleza y los sentimientos están presentes continuamente en la novela. Las referencias cultas son empleadas como una sutil elaboración de lo vivido a nivel sensual por la protagonista. Así, en una gruta, la protagonista siente como si la acecharan ávidos ojos de tritones astutos y que la misma pupila rojiza y lejana del horizonte se parecía a la de Neptuno en acecho malicioso (Soriano 1986, 50). Las imágenes erótico-marítimas de la fábula de Andrómeda y Perseo, la de Europa y el Toro, acudían a su «mente cultista» (Soriano 1986, 50). A Andrómeda, encadenada, «a unos duros arrecifes atados sus brazos» (Ovidio 2002) se la identifica metafóricamente con la protagonista de la novela, pero con la diferencia de que esta última no consigue desprenderse de las ataduras sociales y de sus propias cohibiciones, causa de frustraciones que culminará con el regreso a la localidad costera.

La historia de Hero y Leandro, que la narradora evoca en el contexto de las leyendas marítimas de amor, denuncia la actitud y los prejuicios sociales de la época hacia una mujer culta, así como las cohibiciones que provocan en ella. Temiendo que pudiera inspirarle al joven el miedo por su vasta cultura (Soriano 1986, 51), la narradora de *La playa de los locos* no quiere compartir con él su conocimiento de esta leyenda antigua. El miedo de mostrar sus propios conocimientos, pero, a la vez, de desinhibirse, hace que el mar de *La playa de los locos* se quede como testigo de sus sentimientos proyectados en la naturaleza e intensificados en la contemplación y la compenetración con ella, pero que, sin embargo, no toma el papel activo de la narración de Hero y Leandro, en la que los enamorados se entregan tanto al mar como a sus amores.

La función de las referencias clásicas en *La playa de los locos* podemos interpretarla de múltiples maneras. Por un lado, sirven para destacar la curiosidad intelectual y la sólida formación de la protagonista, que no encaja en el papel de la mujer propagado durante el franquismo. En este sentido, su perfil y sus ansias de libertad e independencia contrastan con el tradicionalismo de la época. Ella misma se autodefine como una mujer culta y «*superdiferenciada*» (Soriano 1986, 59), nacida y educada en un ambiente librepensador, que desde niña estaba «atiborrada de erudición libérrima y al mismo tiempo, de dogmatismo estrecho sobre la conducta» (Soriano 1986, 59-60) y a la que enseñaron que se debía volver a la alegría sin artificios del primitivo, pagano encuentro amoroso, pero a la que incapacitaron

para realizarlo (Soriano 1986, 60). De ahí podemos confirmar que las referencias míticas representan el conflicto interior de la narradora entre su cerebralismo y su sensualidad.

Por el otro lado, la antigüedad de estas referencias potencia la imagen de ese tiempo antes de los tiempos, ancestral, atemporal y legendario en el recuerdo de la narradora. El mundo clásico aludido refuerza el intimismo a través del paisaje, sobre todo el marítimo. Además, las alusiones míticas sirven para abordar, sutilmente, lo sensual en los recuerdos de este amor primerizo. En este aspecto, y teniendo en cuenta la situación política, se podría pensar que las referencias cultas, así como el lirismo del paisaje, son elegidas con el fin de potenciar, indirectamente, las alusiones sensuales en la novela, quizá como una estrategia para tratar el conflicto interior de la mujer, escindida entre sus impulsos interiores y la imposición social, pero con la intención de eludir la desautorización de su texto por parte de la censura, algo que, en su caso, no funcionó con este objetivo.

Los elementos cultos son introducidos también con el fin de desvelar las inseguridades y la baja autoestima posteriores a aquel verano de la protagonista, que se pregunta si el muchacho paralelamente rendía culto epistolar a alguna Laura barata (Soriano 1986, 60). Según ella, lejos de ser una musa para su Dante o Leonardo, ya que en el mundo hay tantas Beatrices y Giacondas, ella es el Amiel femenino indeciso y lamentable (Soriano 1986, 92). En la obra, además, están presentes también las referencias a los cuentos de hadas, ilustrativos para el papel pasivo y resignado de la mujer. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* hace notar que las «heroínas lastimadas, pasivas, heridas, arrodilladas, humilladas» (Beauvoir 2001, 38), como Santa Blandina, Blancanieves y la Bella Durmiente, enseñan a sus hermanas pequeñas el fascinante prestigio de la belleza martirizada, abandonada, resignada (Beauvoir 2001, 38). En *La playa de los locos*, los elementos provenientes de los cuentos de hadas, tal y como es el caso de la Bella Durmiente o Blancanieves, se sitúan en el marco de la frustración vital de la narradora. El motivo de la Bella Durmiente se visualiza en la resistencia de la protagonista a tener otras experiencias más allá del primer amor vivido en la costa cántabra. Al contrario, ha decidido vivir aferrada a los recuerdos de aquel verano.

> Me he negado a medir el paso del tiempo, la extensión del paréntesis entre nuestra separación y nuestro reencuentro, aquí, cuando yo quisiera volver, cuando yo me decidiera a vivir de nuevo. Me sentía dormir plácidamente, como la bella durmiente del bosque, a través de todos los avatares, sin fatigarme y sin envejecer, invariablemente hermosa y sabiéndote, a ti igualmente inmarcesible, amándome siempre con pasión y aguardándome con mi misma fe. (Soriano 1986, 91)

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 183-200 | e-ISSN 2037-6588

El valor olfativo de los recuerdos, así como el omnipresente cultismo de la protagonista, también potencian esta actitud de la protagonista como la Bella Durmiente. La narradora decide no terminar el libro *Flor sombría* que empezó a leer junto al joven. Lo conservó con la página veinte doblada en un ángulo para indicar dónde lo dejaron (Soriano 1986, 77). Como recuerdo sensorial destaca una hoja de eucalipto, aromática señal que permaneció en el libro durante muchos años «cada vez más reseca y quebradiza, perdiendo gradualmente partículas» (Soriano 1986, 78). La hoja de eucalipto, reliquia representativa de aquel verano, opera como telón de fondo y testigo de aquel amor «paradisíaco», del tiempo antes de los tiempos, y también de la belleza y la juventud de la narradora. La textura cada vez más reseca y quebradiza de la hoja representa el cambio de la protagonista, de manera que, a diferencia de la Bella Durmiente, cuya hermosura y juventud permanecen intactas, la narradora no resiste al paso del tiempo. En este aspecto surge un nuevo símbolo, el del espejo, muy recurrente en la obra de Elena Soriano. Tal y como destaca Concha Alborg, «[e]l motivo del espejo se repite varias veces en la novela como testigo del cambio que ha experimentado su cuerpo» (Alborg 1992, 27). Su mención se vincula con la intención de la protagonista de rehuirlos, dado que ya reflejan esa «belleza martirizada, abandonada, resignada» de las pasivas heroínas de los cuentos de hadas, a la que se refiere Simone de Beauvoir, pero con muestras del paso del tiempo. Así, a pesar de volver al escenario de su primer amor, la narradora de Elena Soriano no lograba encontrar en sus ojos «el reflejo del radiante verano, sino fugaces sombras pasando sobre unas aguas turbias» (Soriano 1986, 31). Este es el motivo por el cual, confiesa, hubiera querido prescindir del espejo. Incapaz de hacerlo, casi lo maldice, como la infeliz madrastra de Blancanieves (Soriano 1986, 31).

Esta visión del espejo se contrapone con la de hace veinte años cuando el espejo reflejaba su suelto peinado y el brillante y tersísimo arrebol de su primer asoleo (Soriano 1986, 30). Además del cambio físico, se observa una transformación del carácter: de la vital joven a la pasiva y frustrada mujer que se define como «la profesora solterona y menopáusica, de inflexible carácter, llena de rarezas y de fobias, que sólo puede dormir a fuerza de drogas» (Soriano 1986, 17). En este sentido, el espejo funciona como un elemento vinculante entre el mito de la Blancanieves y el de la Bella Durmiente. La no aceptación de la madurez y la frustración por el deterioro físico, percibido por ella como tal, hacen que la protagonista de Soriano adopte una actitud pasiva ante la vida hasta el extremo, con todas sus consecuencias. Una nueva alusión a la Bella Durmiente se observa en sus crisis, durante las cuales no sale de la cama durante días, no enferma, sino soñadora. En tal estado, puntualiza la narradora, nadie se puede atrever a retraerla hacia el presente, ni enfrentarla a los

espejos que reflejan su «imagen real y lamentable» (Soriano 1986, 16). Una vez de vuelta al pueblo de sus recuerdos, intenta no mirar a su alrededor y rehuir «los espejos crueles y desalentadores» (Soriano 1986, 40).

El constante motivo del espejo no presenta únicamente la relación de esta joven con su propio ser, en su complejidad física, mental y emocional, sino también el rol que desempeña el personaje masculino en esta obra, que, por su parte, es, asimismo, legado de los cuentos de hadas. Concha Alborg se percata de que el «conflicto con el hombre se acentúa al mismo tiempo con el papel mítico del 'príncipe' que debe representar la figura masculina» (Alborg 1992 27). Podemos ver en el papel del joven en esta novela una especie de antipríncipe frente a las reflexiones y preocupaciones íntimas de la protagonista, expresadas, también, mediante el entorno natural.

4 El paisaje y el intimismo

Tal y como se desprende del mismo título del libro, el paisaje es de vital importancia en *La playa de los locos* y, de cierto modo, se alza, junto a la narradora homodiegética, con el protagonismo de la obra. Según destaca Antonio Garrido Domínguez, «el espacio es mucho más que el mero soporte o el punto de referencia de la acción; es su auténtico propulsor» (2007, 210). Esto queda patente en la obra ya en el mismo propósito del viaje de verano de la narradora y en la elección del destino, tomada en función de su deseo de realizar su proyecto de infancia de demostrar su emancipación de «todo el mundo estrecho y limitado» (Soriano 1986, 23) que había oprimido su naturaleza «entre árido intelectualismo y moral kantiana» (23). Para tal fin, elige, sola, sin informarse apenas, una «playita de nombre ignorado, casi virgen de turismo» (23) para poder iniciar su viaje interior, autoafirmativo.

El espacio, sugiere Garrido Domínguez, está sometido a focalización, por lo que «su percepción depende fundamentalmente del punto de observación elegido por el sujeto perceptor» (Garrido Domínguez 2007, 210). Su perspectiva «se asocia estrechamente a la idiosincrasia y posición del narrador» (210-11). En cuanto a *La playa de los locos*, la íntima relación entre el paisaje y la narradora-protagonista se evidencia ya en el trayecto hacia la localidad costera. Se establece un paralelismo entre la narradora y lo que será el lugar de su estancia costeña:

> Yo era una muchacha plenamente joven y hermosa, que acababa de ganar unas oposiciones difíciles, que poseía, por primera vez, libertad y emancipación absolutas y se iba a disfrutar sus primeras vacaciones junto al mar, solitaria y salvajemente. Sentía cuer-

e-ISSN 2037-6588

> po y espíritu completamente puros y límpidos, despejados, disponibles, incluso ávidos, rebosando vitalidad virginal. Miraba el paisaje absorbiéndolo. (Soriano 1986, 19)

«La playa de los locos», una playa virgen, natural y salvaje, se divisa como lugar idóneo para los deseos de emancipación de la joven protagonista. En la narrativa española de posguerra escrita por mujeres, es muy frecuente encontrar el fuerte vínculo entre la naturaleza y las protagonistas, muchas de ellas, en terminología de Martín Gaite «chicas raras» (1988, 99), de acuerdo con la idea de Simone de Beauvoir de que la mujer «entre plantas y los animales es un ser humano; […], es sujeto, libertad» (2000, 114). Las protagonistas de las más destacadas escritoras españolas de posguerra ven en la naturaleza un espacio de liberación.

La percepción de la naturaleza en esta novela está frecuentemente asociada con la evocación de los sentidos, que viene acompañada, tal y como se ha comentado, de referencias a la cultura clásica. Esta asociación, interpretada como un ataque a la moral por los censores, ha sido desaprobada. Así el «Lector» número 17, el 10 de diciembre de 1954, emitió el informe en el que explica que a pesar de haber deseado salvar la novela de la negativa,

> el tema, que podría publicarse si la autora la rehace, evitando todas las innecesarias alusiones eróticas, es insalvable, tal y como está escrita, pues hasta en las cosas más nimias se respira ese sensualismo exacerbado que la autora lleva hasta el extremo de describir la playa como una mujer ardiente. (AGA 21/10841, expediente 5674-54)

En la ya mencionada carta de la autora y de su editor Saturnino Calleja, dirigida a la Inspección de Libros con el fin de intentar posibilitar la publicación de la novela, se insiste en que la exposición es «limpia y correcta, no sensual con sensibilidad» (AGA 21/10841, expediente 5674-54). Desde luego, es de destacar el lirismo de las descripciones de la primera visión de la playa, así como la sutilidad en la expresión de lo sensorial en la percepción de la misma por parte de la protagonista. La correspondencia entre la playa y la joven con las ganas puestas en la emancipación se vislumbra en su constatación de que más que por la insólita belleza de la playa, se sintió «sobrecogida por su tentación maliciosa» (Soriano 1986, 42).

> Inmediatamente comprendí la razón de su nombre y que toda explicación sería insuficiente y a la vez superflua: la playa, pequeña y recatada, en la repentina, imprevista curva del acantilado, que se alza treinta metros en torno de ella y parece guardarla, esconderla, abrazarla virilmente, como un padre celoso o como un rap-

> tor brutal; la playa, en forma semilunar, blanquísima, de aspecto virginal, como si nadie, jamás, hubiese tocado su tierno cuerpo de arena; la playa, desnuda y sola, extendida, voluptuosa y confiadamente al sol, dejándose caldear hasta el menor recodo, como una nereida descuidada en su ignorado abrigo; la playa, dulce, secreta, fascinante, como inaccesible. (42-3)

Del carácter simbólico del paisaje marítimo, tan visible en esta cita, se ha percatado María de la Paz Cepedello Moreno, que considera que «la playa viene a representar a la protagonista con todas sus características de virginidad e inexperiencia pero, al mismo tiempo, de sensualidad y voluptuosidad» (2007, 187). El mar, según la estudiosa, representa la masculinidad que la acecha, por lo que queda patente que la relación entre los protagonistas «está claramente simbolizada por el espacio recreado de la *Playa de los Locos*» (Cepedello Moreno 2007, 187-8).

Sin embargo, el espacio tiene un valor interpretativo adicional. La playa, descrita como una mujer y comparada con una nereida, y el mar, vividos en la soledad de la protagonista, configuran el entorno marítimo como un espacio de libertad e impulsos frente a la rigidez de los códigos sociales. El placer de nadar, para la protagonista desde siempre «el placer más limpio y descarnado, la realidad más parecida al sueño» (Soriano 1986, 45)[3], se manifiesta con especial intensidad en la primera excursión investigadora del mar de «la playa de los locos» cuando ha sentido flotar tan sin esfuerzo, como si su elemento natural fuese el agua, un goce que interpreta como quizá reminiscencia del primer impulso vital del magma primitivo en el principio de los tiempos (Soriano 1986, 45). Explorando, en soledad, los arrecifes, con algas, mejillones y percebes, la protagonista halla «un sensual encanto en todo aquello…» (Soriano 1986, 46). Es también el momento anterior al primer encuentro con el joven, que además de tener un amago ancestral, de los tiempos primarios, le parece «un espejismo erótico» (Soriano 1986, 46). Sin embargo cumplían, según destaca la narradora, los trámites convencionales que incluían seguir formas educadas (47). En este contexto, evocamos las palabras de Mieke Bal que afirma que la «frontera entre dos lugares puede jugar un papel especial» (2008, 52). Según la teórica, al igual que en el cristianismo el purgatorio actúa de mediador en la oposición entre cielo e infierno, otros motivos también operan como mediadores, como lo hace el mar entre sociedad y soledad o la playa entre tierra y mar (Bal 2008, 52). La playa y el mar, como espacios de esta joven

3 Galdona Pérez ve en el motivo del agua en la literatura de la posguerra española escrita por mujeres, un elemento de redención, tal y como es el caso de *Nada* de Carmen Laforet (Galdona Pérez 2001, 219).

pareja, figuran como lugar de confrontación del intelecto y los impulsos, entre las normas sociales y la naturaleza, entre la educación y la libertad. Asimismo, operan como mediadores, pero no solucionan el conflicto interior de la narradora.

En toda la novela, la protagonista proyecta en el paisaje sus sentimientos y pulsaciones, en continua contraposición y compenetración del pasado y el presente. Según Cipliauskaité, la novela construida a base de desdoblamiento «representa el paso del romanticismo al realismo en la protagonista» (1988, 60). El «realismo» de la protagonista ya madura es también, en parte, cuestionable, ya que su percepción del paisaje queda sometida a la subjetividad y condicionada por la experiencia amorosa vivida años atrás y la decepción y frustración posterior. Ya a raíz de la repentina desaparición del joven, el paisaje queda, a los ojos de la protagonista, desolado. Las proyecciones de su tristeza cambian su perspectiva por completo. De repente el paisaje se vuelve «incoloro, árido, desolado, desierto» (Soriano 1986, 85). Estar sola ya no supone sensación de libertad, sino de estar «perdida, en la inmensidad de la tierra, el mar y el cielo (Soriano 1986, 86). El mar ya no representa su libertad, un lugar de exploración y del placer, sino el lugar donde «las olas rompían con precipitación, sin pausa entre una y otra, y hasta los bordes de la ría, siempre continuos u lisos, como enfangados, eran de sucia espuma hervorosa» (Soriano 1986, 89). El mar y el tiempo, en sosiego hasta entonces, cambian a raíz de una lluvia torrencial cuya devastación es visible en la desfloración de los macizos de hortensias debido al ventarrón, que le parecían destruidos para siempre, sin posibilidad de recobrar su hermosura (90). Esta última observación parece premonitoria teniendo en cuenta el posterior cambio de la localidad y de la misma protagonista, que desde la partida del joven vive como «una estatua de sal vuelta hacia el pasado» (91). El realismo de las descripciones de la localidad tiempo después, por un lado, se corresponde a las nuevas circunstancias personales, pero, por otro, también a la crítica de Elena Soriano a la masificación y destrucción de la costa. En el mencionado prólogo «Treinta años después», la autora pone de relieve que el paisaje descrito en la novela ya no existe. La expansión urbanística destrozó casi todo el promontorio que lleva hasta el faro y hasta el mismo acantilado escalando terraplenes donde se encuentran terrazas panorámicas, discotecas, alojamientos turísticos, aparcamiento, *camping* (Soriano 1986, 10). En la novela, la narradora en su regreso a la localidad hace alusión a numerosos *chalets* veraniegos (Soriano 1986, 32), así como a las parejas de enamorados, niños juguetones y niñeras chillonas en el mismo bosque (Soriano 1986, 33), antes solitario. Esta metamorfosis del espacio, y de la perspectiva de la protagonista, se hace notar en el motivo de las gaviotas. Estas aves, aparentemente monacales y meditativas que observa la narradora, están, en realidad, al acecho. Al ponerse

e-ISSN 2037-6588

en movimiento, su imagen silenciosa e inmóvil se transforma en una visión de pesadilla de pájaros que

> repetían su vertical vaivén, se elevaban simultáneamente, ascendían silenciosas, blancas, angélicas; luego caían de golpe sobre el agua, todas a una, con unánime y ronco grito rapaz, grises, pardas, demoníacas. Hacia el cielo, hacia la tierra… (Soriano 1986, 34)

Por primera vez, se da cuenta de que aquellos pájaros de blanco pecho tenían el dorso negro, y los ve despojados de su prestigio poético, reducidos a su real condición de cuervos de mar. Esta visión le parece uno de esos sueños que encierra un mal agüero y le invade la sensación de ser una pobre mujer «desvalida, vieja, nostálgica y entristecida» (Soriano 1986, 34). Las gaviotas de la playa descrita con anterioridad como paradisíaca se vuelven demoníacas. Posteriormente, en sus pesadillas «las gaviotas de la playa graznaban, como el cuervo de Poe: ‘*Nunca más, nunca más…*’» (Soriano 1986, 39), versos que en vista de la separación de la pareja cobran aún más sentido. La introspección y la naturaleza en simbiosis con las referencias cultas culminan al final de *La playa de los locos*, cuando la protagonista contempla el mar que fulge, late y ríe bajos sus ojos con imperturbable ritmo, que igual se alteraría si ella se cayera en el mar, cosa que haría si se creyera joven con un cuerpo digno de romperse en «las becquerianas playas ‘*desiertas y remotas*’» (Soriano 1986, 96). Se trata, obviamente, de una alusión a la Rima LII de Gustavo Adolfo Bécquer en la que el yo poético ruega a diferentes elementos naturales (olas gigantes, ráfagas de huracán, nubes de tempestad) que lo lleven a donde el vértigo con la razón le arranque la memoria, porque tiene miedo de quedarse con su dolor a solas. Se siente definitivamente lúcida y consciente y en mente resuenan los versos de Antonio Machado: «*Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar*» (Soriano 1986, 96), como testimonio de la desolación a raíz de la pérdida de un amor. El poema de Machado es, a la vez, con un propósito simbólico, la última cita literaria introducida en la novela.

5 Breves reflexiones finales

Las referencias bíblicas, en el contexto de la evocación del paraíso perdido y la tentación amorosa; las referencias clásicas, reveladoras del conflicto interior de la protagonista y de sus deseos; las provenientes de los cuentos de hadas, cuya función es llamar la atención sobre la pasividad y la frustración de la mujer, entre otras alusiones literarias, enriquecen la primera novela de la trilogía *Mujer y hombre* con nuevos matices y posibilidades interpretativas. Están acompañadas de un paisaje intimista, identificable con los estados emocio-

nales y las ansias de la narradora homodiegética. Sus descripciones poéticas muestran el indiscutible talento novelístico de Elena Soriano, que no pudo seguir desarrollándose en continuidad dada las repercusiones que sufrió de la censura. El presente trabajo es, en este sentido, un intento de que la voz de ese urogallo, movido por el celo intelectual, tal y como figura en la portada de la homónima revista de la escritora, y también por su incondicional amor por la literatura, fulja, lata y resuene, al igual que el mar de *La playa de los locos*.

Bibliografía

Alborg, C. (1992). «Introducción». *Caza menor*. Madrid: Castalia, 7-49.

Aldecoa, J. (2001). «Elena Soriano, escritora y amiga». *República de las letras. Revista Literaria de la Asociación de Escritores*. *Homenaje a Elena Soriano y a "El urogallo"*, 73, 17-20.

Altares, P. (2001). «Elena Soriano: pasión por la literatura». *República de las letras. Revista Literaria de la Asociación de Escritores*. *Homenaje a Elena Soriano y a "El urogallo"*, 73, 21-3.

Bal, M (2009). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Beauvoir de, S. (2000). *El segundo sexo*, vol. I. Madrid: Cátedra.

Beauvoir de, S. (2001). *El segundo sexo*, vol. II. Madrid: Cátedra.

Bécquer, G.A. (2008). *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa Calpe.

Castro Jiménez, M.D. (2010). «El mito en Ramón J. Sender, Elena Soriano y Francisco Ayala». López Férez, J.A., *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Ediciones Clásicas, 427-39.

Cepedello Moreno, Mª de la P. (2007). *El mundo narrativo de Elena Soriano.* Córdoba: Servicio de Publicaciones de Universidad de Córdoba.

Cipliauskaité, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985) Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

Herrero Cecilia, J.; Morales Peco, M. (2008). «La palabra del mito y su reescritura a través del tiempo». Herrero Cecilia, J.; Morales Peco, M. (eds), *Reescritura de los mitos en la literatur*a. Ciudad Real: Universidad Castilla-La Mancha, 14-28.

Galdona Pérez, R.I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.

Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

Izquierdo Izquierdo, J.A. (1993). «*Latet anguis in herba* (Virg., BUC. 3, 93) vehículo para la expresión del desengaño barroco». *Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea*, 133-135(44), 257-66.

Janés, C. (2001). «Ofrenda de amor». *República de las letras. Revista Literaria de la Asociación de Escritores*. *Homenaje a Elena Soriano y a El urogallo*, 73, 59.

Longo (ed. Juan Valera) (1999). *Dafnis y Cloe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. `https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dafnis-y-cloe--0/html/feffe876-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html`.

López López, A. (2002). «La novela *Medea 55* de Elena Soriano (1955)». López López, A.; Pociña Pérez, A., *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, vol. 2. Granada: Universidad de Granada, 945-66.

Martín Gaite, C. (1988). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ovidio Nasón, P. (2002). *Metamorfosis*. Ed. por A. Pérez Vega. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. `https://www.cervantesvirtual.com/obra/metamorfosis--0/`.

Pimental, L.A. (2016). *Espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores.

Soler Arteaga, M.J. (2015). «Locas en la obra de Elena Soriano». Martín Clavijo, M.; González de Sande, M.; Cerrato, D.; Moreno Lago, E.M. (eds), *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas*. Sevilla: Alciber, 1558-72. `https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5381529`.

Soriano, E. (1986). *Mujer y hombre (La playa de los locos, Espejismos, Medea)*. Barcelona: Plaza & Janés.
Soriano, E. (1994). *Literatura y vida. III. Ensayo, artículos, entrevistas. Revista literaria El Urogallo*. Barcelona: Anthropos.
Valera, J. (1999). «Introducción». *Dafnis y Cloe*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. `https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dafnis-y-cloe--0/html/feffe876-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html`.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Reescribiendo su esencia, recordando su historia
El protagonismo narrativo de Dulce María Loynaz en su *Fe de vida*

Humberto López Cruz
University of Central Florida, USA

Abstract The narrators' subjectivity can prevail over the collective perception of an event; their impartiality is questioned even before reading the text. The authors' reality is that which is inscribed in their writing and determines what they call their truth; their history has emerged from memory and this new perception annuls previous affirmations. The autobiography of the Cuban poet Dulce María Loynaz, that is, *Fe de vida*, would come close to these postulates. This 'story of her life', which aspires to talk about her second husband and not about herself, deserves a careful reading where clues could emerge that point towards other discursive purposes. When questioned about her definition of happiness, the poet assured that she had not considered herself happy and that, if she could, she would choose another life unlike the one she lived; one should meditate if that other desired life is the one that emerges in her memories. This work explores approaches to concepts pointed out as autobiographical without ruling out the possibility that Loynaz pursues other purposes in her *Fe de vida*.

Keywords Dulce María Loynaz, Cuban literature, Cuban poetry, autobiography, authorial subjectivity

Índice



Peer review
Submitted 2022-12-27
Accepted 2023-03-22
Published 2023-12-20

Open access
© 2023 López Cruz | CC BY 4.0



Citation López Cruz, H. (2023). "Reescribiendo su esencia, recordando su historia: el protagonismo narrativo de Dulce María Loynaz en su *Fe de vida*". *Rassegna iberistica*, 120, 201-216.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/003

1 Introducción

Toda reescritura implica un proceso de reflexión que intenta, a mayor o menor escala, modificar la visión existente de un determinado acontecimiento. Es natural que la subjetividad del narrador se imponga ante la percepción colectiva que se tiene del hecho; la imparcialidad es cuestionada aun antes de leer el texto. No obstante, la realidad del autor es la que se inscribe en su escritura y, de esta forma, prescribe lo que llama su verdad; su historia ha emergido del recuerdo y esta nueva percepción anula afirmaciones anteriores.

Este preámbulo invita a colacionar el concepto con lo que se acercaría a la autobiografía de Dulce María Loynaz (1902-1997); o sea, *Fe de vida*. Escrito varios años antes de su publicación, es la autora la que exigió que sus memorias se conocieran cuando ella hubiera cumplido los noventa años o después de su muerte (Loynaz 1997b, 11). Esta 'historia de su vida' merita una lectura cuidadosa donde pudieran emerger pistas que apuntaran hacia otros propósitos discursivos. Hay que tener presentes las observaciones de Francisco Ernesto Puertas Moya cuando asegura que «la autobiografía incluye no sólo la realidad, sino también los sueños, los deseos y las frustraciones» (Puertas Moya 2004, 179). Sentada esta base, y en una singular entrevista, posterior a Loynaz haber recibido el *Cervantes*,[1] Orlando Castellanos le pregunta a la poeta su definición de felicidad. Tras una breve pausa, asevera que nunca se ha considerado feliz, para concluir «si me dijeran que yo tendría la facultad de volver a elegir mi vida, elegiría otra» (Castellanos 1996, 35). Esto lleva a meditar al lector si esa *otra vida* deseada es la que aflora *rebelde* en sus memorias; habrá que cuestionar, entonces, si Loynaz va a escribir de la inviolabilidad de su memoria, desde el arsenal de su imaginación o, mejor aún, desde una intersección entre ambas posibilidades.

Hay que considerar, en una inclusión más abarcadora, postulados a la hora de establecer la funcionalidad del autor en el texto. Este ensayo se inclina a seguir la tesis de Philippe Lejeune, quien, en su indispensable disertación, comienza por apuntar que la autobiografía es un «relato retrospectivo en prosa que una persona hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad» (Lejeune 1991, 48).[2] En apariencia se leería como una adecuada disquisición; pese a lo dicho, y

1 Dulce María Loynaz recibió el *Cervantes* en 1992, recogiendo el premio de manos del rey español, Juan Carlos de Borbón, en 1993, en la Universidad de Alcalá de Henares.

2 El fragmento que aparece en las referencias, y por el cual cito en este estudio, corresponde al primer capítulo del texto de Lejeune en la edición original francesa (1975, 13-46). Esto constituye información adicional y sugiero a los lectores se concentren en el capítulo en cuestión, traducido por Loureiro, puesto que ahí están las bases del estudio y en las que se apoya mi ensayo.

aunque no encapsulase la ramificación que pudiera tener este texto de Dulce María Loynaz, sí facilitaría el camino a una explicación posterior que guiaría a quienes encaren *Fe de vida* como un documento no ficcional; o sea, «la historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos de lectura propuestos por diferentes tipos de textos […] y los diferentes tipos de lecturas a que estos textos son sometidos» (Lejeune 1991, 61). El teórico francés facilita un dato esencial para esta aproximación, puesto que, si «la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico» (61). En el caso de *Fe de vida*, la presencia de Loynaz parece ser ineludible desde la óptica de su autoría; el discurso textual va a oscilar entre autor-lector amparándose en la necesidad de ambos: uno por contar una historia; el otro, por leerla. Hay que repasar el texto biográfico y acercarse al mismo esgrimiendo la propuesta de Lejeune; se permitiría, asimismo, una fusión premeditada donde la autora haya favorecido una integración textual que sirva a sus intereses discursivos.

En una sugestiva interpretación, María A. Salgado sostiene que

> una lectura más detenida deja claro, sin embargo, que el texto gira casi exclusivamente en torno a la persona literaria de la autora y que el rasgo distintivo de la Dulce María que Loynaz describe en *Fe de vida* es precisamente su cambio constante, su vacilación. (Salgado 2016, 97)

En estos asertos se comienza a perfilar una manipulación en la narrativa que puede alterar el fin de la entrega. Dulce María inicia el prefacio diciendo que está «urgida por la necesidad de hablar del hombre que fue mi esposo, necesidad que ahora me plantean y comprendo lo primero que se me ocurre decir, es cuán poco conocido fue este hombre […] uno de los hombres más conocidos en su ámbito y su época» (Loynaz 1997b, 13) y lo concluye con «sólo entonces podrán saber un poco más acerca de quien fue Pablo Álvarez de Cañas» (26). Todo esto revertiría a la convicción de que son espacios comunes ya vistos en variadas articulaciones sobre *Fe de vida*. Añadiendo un paso más, habría que observar el texto desde una perspectiva más radical en la que se proyectara la lectura de una autobiografía donde el yo, sin cortapisas y en todas sus acepciones, fuere el propósito de Loynaz desde el comienzo de su historia; dicho más simple, pero no menos certero: Dulce María Loynaz va a protagonizar su historia. Como colofón a lo dicho por la autora y de su deseo de hablar de quien fuera su segundo esposo, hay que recurrir a la respuesta de Loynaz al preguntársele si estaba interesada en un libro sobre una historia

de su vida; es una afirmación definitoria que acentúa sus intenciones tras la concepción de su autobiografía. Sus palabras son precisas: «escriba la biografía de una poetisa olvidada. Sólo pongo una condición: que lleve ese título» (Loynaz 1997a, 95).[3] Después de semejante declaración, apremia examinar *Fe de vida* desde un ángulo digresivo; la guía que brinda Salgado no podía ser más aguda. Pese a ello, la intención percola simbólicamente por un tejido de recuerdos donde su *yo*, su primera persona singular, ocupa un sitio preponderante en las reminiscencias que otorga; no podría ser de otra forma. Dulce María siempre pensó narrar su presencia en el siglo en que habitó, sus espacios, su vida; hay que reconocer que los detalles sobre Álvarez de Cañas son tan sólo un decorado textual que se antepone temporalmente, no se contrapone, a la imagen de la poeta. Es decir, este trabajo va a considerar un motivo ulterior diferente como eje narrativo y contemplará la historia del segundo esposo de la autora como una pista falsa, por tanto secundaria para la armazón textual de la entrega.

Antes de proseguir, sería acertado regresar a la explicación que la poeta facilita voluntariamente sobre una plausible justificación para su escritura; de esto derivarían diversas interpretaciones. Virgilio López Lemus apunta que «la intención exacta parece ser la elegíaca, el homenaje a la memoria de Pablo Álvarez de Cañas e inevitablemente, a través de él, el recuento de pasajes de su propia vida, de la de Dulce María» (López Lemus 2005, 80), ya que «Álvarez de Cañas se convirtió en el primer admirador de su obra. Se empeñó en que ella escribiera y en hacerla publicar lo escrito» (Arrufat 1997, 26). Sin embargo, habría que suscribirse a otras opciones discursivas y permitir que la sugerencia de Antonio Armenteros fuese sopesada como parte integral de este compendio; sería como abundar en la fabricación del lector aludido por Salgado, uno que tuviere que escrutar el enunciado autobiográfico y arribar a convicciones poco convencionales. Armenteros enfatiza que Loynaz se «dirige y dialoga» con un «lector fuerte, o activo»; uno que sería «capaz de construir su mito, aquel capaz de mitificarla, canonizarla» (Armenteros 2002, 38). Qui-

3 Esta afirmación forma parte del epistolario sostenido a través de varios años entre Dulce María Loynaz y Aldo Martínez Malo; la misiva en cuestión de Loynaz está datada «La Habana, 13 de mayo de 1975» (Loynaz 1997a, 95). Aquí se muestra la determinación de Dulce María que su vida trascendiera a los folios de una biografía; más importante: que llevara su nombre; al menos, una referencia directa a su persona. Eduardo Martínez Malo, tras el fallecimiento de Aldo, comienza su homenaje, *Dulce María Loynaz. Memorias de una poetisa*, con dicha cita (Martínez Malo 2010, 17) y lo entrega tras una sólida introducción que culmina con una oración reveladora: «el lector puede confiar que al enfrentar el texto, está frente a las memorias de Dulce María Loynaz, auténticas y exactas» (16). Estos escritos, pese a contener datos ya vistos en previas publicaciones, ofrecen información adicional y constituyen una fuente en la que hay que detenerse al estudiar la labor de la poeta cubana.

zás la apreciación sea demasiado intensa; no habrá mito, pero sí permanencia. La lectura engendrada, explicada por Lejeune, va a suscitar una considerable especulación entre los modos escriturales, ya que las diversas lecturas resultantes se acercarían a una perspectiva autorial donde Loynaz, amparándose en el entramado de otra historia, logre intercalar una ajustada línea narrativa convirtiéndose, de esta manera, en narratario de una premeditada narración.

Este dato, de sustancial importancia, regresa una idea que, aunque simple, no deja de contener una inquietud ineluctable como para ahondar en resoluciones que se concibieran como permisibles. Se obligaría ponderar, o especular, sobre la contestación que darían los lectores que accedieran a un texto de Dulce María si se les acosase con un espontáneo cuestionamiento; es decir, cómo reaccionarían ante una encrucijada en la que debieran elegir la esencia de su lectura. En otras palabras, estos seguidores de la pluma de Loynaz ¿querrían saber de su segundo esposo o de la propia poeta? La respuesta adosaría razones contrapuestas al enunciado narrativo de la autobiografía tal y como fuera explicado por la autora; todas las pistas apuntan a Dulce María Loynaz como artífice de una espléndida reconstrucción de imágenes de su pasado en las que Álvarez de Cañas va a desempeñar un rol de apoyo y no protagónico.

Otros críticos han sospechado de esta bifurcación textual. López Lemus comparte este escepticismo cuando articula la notabilidad de que *Fe de vida* «se extienda muchísimo más […] que a los años que realmente pasaron juntos, menos descritos y, cuando narrados, mostrados por medio de las relaciones externas al mundo doméstico más privado» (López Lemus 2005, 97). Uniendo a lo dicho, y sobre la relación de Dulce María con Pablo, amplía que «en el lugar de esa intimidad se han colocado las reflexiones de la escritora acerca de su propia función como tal» (98). María Lucía Puppo acierta al decir que es una narrativa «imbuida de una fuerte carga subjetiva» en «sin lugar a dudas, un libro de memorias», para concluir que Loynaz «entiende la realidad como una categoría dinámica, sujeta a las percepciones de cada momento y abierta al conflicto de las interpretaciones» (Puppo). Estas aportaciones son pistas que, al columbrar con detenimiento, revelan signos adscritos a la esencia del *yo narrativo* del texto; o sea, contribuyen a la función autor-escritura y a un montaje escénico donde el conflicto argumentativo recae sobre la voz de la poeta. Ahora, sería atractivo rastrear estos postulados y descubrir una dimensión no autorizada, pero aun así no podrá tacharse de inauténtica, que subyaga en el discurso narrativo de *Fe de vida*.

2 Bocetos que se incorporan al texto

Para comenzar, hay que volver a las confesiones de Dulce María, hábilmente recopiladas por Aldo Martínez Malo, y centrar el punto de mira en la nota al calce número 32 (Martínez Malo 1993, 65). De manera simultánea, hay que presuponer que esta mirada crítica va a abarcar más allá de las palabras de Loynaz en *Fe de vida* y, como secuela interpretativa, va a incluir otros emplazamientos que solidifiquen la presencia autobiográfica en sus diferentes acepciones; alégue se la supuesta conciliación memoria-imaginación. Al preguntar el entrevistador sobre planes adicionales que llegarían en un futuro a sus lectores, Dulce María lamenta que son «sólo borradores, apuntes aquí o allá no terminados. [...] No terminar el trabajo del Vedado me duele...» (Martínez Malo 1993, 65). En la referida nota, Martínez Malo amplía las palabras de la poeta al agregar que ella «había manifestado en varias ocasiones sus propósitos de escribir un libro que recogiera la historia del Vedado» ;[4] además, «otro que relatara la vida de los cuatro hermanos. [...] tenía bocetadas las notas sobre la infancia de Flor Loynaz» (Martínez Malo 1993, 65).[5] Los signos son un inequívoco llamado a extender la autobiografía más allá de lo anunciado en el prefacio; es la huella a seguir para advertir la trascendencia textual que implicaría la presencia de nuevas líneas discursivas.

Al encarar la incógnita, eclosiona una interrogante: ¿habría querido Loynaz disimular una parte considerable de *Fe de vida* bajo un premeditado camuflaje? De ser así, la fachada que representase la vida de Álvarez de Cañas ocultaría hilos temáticos que dirigirían la

4 Esta observación trae a la luz un concepto fundamental en la historia de la poeta, así como de la nación cubana. Según Luisa Campuzano, y refiriéndose al Vedado, «Dulce María Loynaz no sólo ha tenido la aventura personal, sino también la documentación –y hasta la experiencia legal, como abogada encargada de los asuntos familiares– del desarrollo de este barrio al que dedicó amplio espacio en sus crónicas y en el cual está sembrada su novela *Jardín* y se desarrolla gran parte de lo narrado en *Fe de vida*» (Campuzano 1995, 51). Es natural que dichos conocimientos afloraran en variadas entregas de Dulce María. Esto es algo que comprueba Eusebio Leal Spengler al compartir en su artículo, publicado en el número inicial de *Opus Habana*, que, durante sus conversaciones, la poeta «supo darme noticia y detalles de las cosas de Cuba, en particular de La Habana, que resultarían imposibles de hallar en ningún libro publicado» (Leal Spengler 1996, 12). Una vez más, no es de extrañar que tal cognición aparezca como telón de fondo en el proceso escritural de la poeta-narradora.

5 Dulce María Loynaz dedicó una de sus charlas, en 1971, a hablar sobre su hermano Enrique. Después, como estudio, y bajo «Enrique Loynaz, un poeta desconocido», fue incluido en su volumen *Ensayos literarios* (1993a, 59-76). Es interesante descubrir que en dos ocasiones surgen, como detalles adicionales –quizás hasta insignificantes– datos sobre el Vedado (1993a, 69-70). Hay que anotar, también, que la fecha que aparece al final del ensayo reza 20 de marzo de 1987 (76). Esto difiere de la publicación del ensayo, y con el mismo título, que apareció años más tarde como texto independiente en el catálogo de Ediciones Loynaz, Pinar del Río, 2004; aquí se mantuvo el año de 1971. Nótese que, pese a ser el mismo trabajo, los primeros párrafos son diferentes; quizás intenten adaptarse a sus realidades individuales. Cito por la edición de Salamanca –será la que aparezca en las referencias al final de este estudio.

lectura hacia otras madejas y, una vez allí, devanarían su objetivo alrededor de narraciones disímiles, pero allegadas a la esencia de la poeta o, como dijera Puertas Moya, a los sueños y los deseos. A la remembranza, indefectiblemente, se le incorpora el *yo narrativo* con una nueva concepción escritural para asentar los referidos bocetos como parte integral de varios capítulos y vertebrar historias que ya no podía ofrecer en textos independientes. Lo que comenzara *grosso modo* con simples detalles ornamentales se convierte en retazos de recuerdos que no hallaron su propia publicación y tienen que comparecer fraccionados ante los lectores; pese a ello, es *su* historia, *su* fe de vida, la que se palpa en sus palabras y en las que este trabajo se detiene para llevar a cabo una mirada más sosegada y contraponer los múltiples desplazamientos del texto a otras tantas ideas que no alcanzaron a materializarse.

La lectura, entre tanto, ha de posicionarse en los albores de la edición para considerar alternativas que recaben el eje crítico de este ensayo; la «Nota necesaria» que precede el prefacio sería un comienzo adecuado. Dulce María reconoce que ha habido cambios en la percepción de los lectores con respecto a su obra y «han sido estas demostraciones afectuosas las que me hicieron pensar en modificar ciertos pasajes del libro que fueron escritos cuando aún no había sentido la emoción de percibir el testimonio de interés y aprecio de los lectores cubanos» (Loynaz 1997b, 11). Las aludidas modificaciones encontrarían eco en las 'confesiones' a Martínez Malo; visto desde otra perspectiva, su recuento del Vedado surgiría no tan solamente como pinceladas costumbristas, sino como reconstrucción de una época. No hay una completa renuncia a tan 'interesantes ideas' y la presencia de este barrio capitalino va a mitigar el 'dolor' que la poeta siente al no poder consumar el trabajo que sobre el Vedado tenía abocetado.

Desde los dos primeros capítulos, en los que sus respectivos títulos incluyen el nombre Pablo, la estructura narrativa se distrae en pormenores alejados del periodista canario. Es verdad que la poeta habla de él, pero como complemento de una escenografía que se va a deleitar en la nostalgia de un pasado ido. Estos devaneos citadinos no dejan de ser subterfugios autoriales para que la redacción proyecte la ingenuidad de alguien que, si bien no va a reinventar, sí va a recrear estampas que no quiere desaparezcan en un olvido colectivo.

No es posible sustraer a este estudio citas que avalen lo ya expuesto. Loynaz le habla a su persona, al comienzo incluye a Pablo, mas se aparta de él porque parece importar más el sitio reconstruido que las personas que lo habitan.

> El Vedado que yo viví y que él también vivió era otra cosa. […] El Vedado era una ausencia, un espíritu, un ser fundido a nuestro ser […] ¡Cómo olvidar aquel trasunto de mármoles y jardines,

> de árboles umbrosos y verjas de hierro calado en filigranas! (Loynaz 1997b, 51-2)

La voz de la memoria adquiere un matiz denunciatorio, ya que

> ¡cómo hacer creer a los que vendrían luego que aquel Vedado era un lujo que podía permitirse la ciudad y con la ciudad un pequeño país donde no existían éxodos en masa, ni asaltos a embajadas, ni gente perseguida ni perseguidores! […] De aquel Vedado que pasó, contamos todavía con ese mar porque no pudieron también despojarlo de él. (52)

A la sazón, el texto se sumerge en un esperado pesimismo, Loynaz se centra en la impotencia de no haber podido impedir el destino de aquel barrio que siempre quiso perpetuar con su pluma. Al superar estos párrafos donde habla la reminiscencia de un espacio inexistente en la realidad, pero muy presente en la historia de la poeta, son tres ideas las que se asientan en la retentiva de los lectores: el «Vedado fue enterrado vivo por la estulticia y avaricia de hombres nacidos bajo su mismo cielo […]. Del Vedado no queda más que el nombre […]. Ya no existe el Vedado» (51-3). La voz de la autora se ha superpuesto a la conceptualización inicial de *Fe de vida* y, por tanto, se afianza en derroteros que tornan un discurso unipersonal en uno pluralizado.

La multiplicidad anterior de referencias se justifica porque intenta hacer ver la importancia que tuvo ese sector de La Habana y la diligencia de la voz narrativa al constatar que es parte de un pasado demolido; el dolor se ha transmutado: ya no se equipara con la imposibilidad de narrar el Vedado, ahora se escucha una resonancia, un lamento ante lo irreversible. La posible ficción presentada ha dado paso a una percepción citadina sobre un tema que insiste en ocupar el centro de la historia; es factible inferir que fragmentos de los bocetos acumulados acerca del Vedado vayan apareciendo interpuestos en la autobiografía. Por cierto, la presencia de los hermanos, con Loynaz como centro revalorado de la memoria, es el aditamento narrativo del barrio habanero; el encadenamiento de capítulos favorece la voz autorial que no abandona, nunca fue la intención, el control discursivo para conferir otra visión definitoria del protagonismo de su historia. De hecho, esta arista de recepción será la que domine el enunciado autobiográfico. Salgado subraya que «Loynaz retrata una multiplicidad de yos» (97). El intríngulis radicaría en reconciliar los tiempos en los que la autora se narra a sí misma para arribar, no tan solamente a las diversas variaciones de su *yo*, sino el retorno a la figuración de un protagonismo que ha quedado al descubierto. El propósito primitivo de la publicación queda relegado a breves frases cuando al mencionar sus reuniones puntualiza que «no concurría Pablo, ni nadie lo nombraba allí» (Loynaz 1997b, 225). El que fuera el

tema principal de su fe de vida pasa a recordarse con frases secundarias y distantes unas de las otras.

Estos descartes, lejos de aminorar el interés de los lectores, auguran nuevos senderos escriturales en los que otros temas ocuparán el núcleo de su historia. Los hermanos de Dulce María van a facilitar al *yo narrativo* la preponderancia requerida para acentuar su importancia en una historia, *su* historia, y no permitir que permanezca en la periferia de la memoria. La historicidad del proceso escritural se complementa con la inclusión de estampas en las que los hermanos Loynaz refuerzan la palabra de la primera persona; hay que retornar al *yo narrativo* tan socorrido en este estudio. Sin esta identidad, el texto se estancaría en una fluctuación de vivencias ajenas a la autora y no contaría con la armazón que demanda el género autobiográfico. En esta segunda parte de *Fe de vida*, la voz de Loynaz, en toda su autenticidad y en completo rechazo del aspecto ficcional, hablará *a* ella y *de* ella, jugando con la intersección de las andanzas fraternales con las propias, pero en la que las suyas sobresalgan, pues todo ha de girar sobre su imagen. Las vacilaciones y la supuesta mitologización que provendría de un sector de sus lectores no obstruyen una presencia que se impone; es en esta imposición que halla, pese a titubeos emocionales, la autoridad que ha de fundamentar su palabra unipersonal.

Ya superadas la primera parte (Loynaz 1997b, 27-163) y el «Intermezzo» (Loynaz 1997b, 165-81), la lectura no es un ejercicio abracadabrante; es más, las desviaciones de lo pautado enriquecen el discurso autobiográfico. La poeta repite en el epílogo de sus confesiones a Martínez Malo que «no he podido terminar mi trabajo sobre el Vedado y el otro sobre mis hermanos» (Martínez Malo 1993, 70); en el texto, es posible reparar en fragmentos diseminados que simularían la meta no lograda. Los hermanos Loynaz, Enrique, Carlos Manuel y Flor, abandonan el decorado de fondo para asumir el centro de las historias que van a protagonizar; a su vez, remembranzas de su primer matrimonio con Enrique de Quesada ocupan una considerable sección de la segunda parte, consolidándose en capítulos como «La Belinda» (Loynaz 1997b, 227-41). Las ya discutidas vacilaciones de la voz que intenta plasmar su vida son palabras tiradas al aire; Pablo vuelve a ser el actor de reparto que espera su oportunidad de ser parte de la trama. Pese a dedicar considerables anécdotas a sus hermanos, como las rememoradas en «El viaje» (Loynaz 1997b, 243-60) sobre sus aventuras en América del Sur con Carlos Manuel, este ensayo se va a detener en un escorzo de la percepción, quizás la misma que fuese abocetada, que atesoró Dulce María sobre «la benjamina, la consentida, la bella y rebelde» (Martínez Malo 1993, 32), su hermana menor, Flor.

3 Un viable desdoblamiento escritural

«La extraño tanto que a veces pongo retratos de ella por todas partes, y su voz me late constantemente en mi oído» (Martínez Malo 1993, 33). La confesión en la cita precedente asegura la importancia que tuvo Flor en la vida de la poeta; una vida de la que hay que dar fe.[6] La transición en el proceso descriptivo no amenaza el recuento; más bien los lectores agradecen estas innovaciones enunciativas puesto que abarcan un horizonte más amplio y prometen, *a priori*, diversidad en las circunstancias que rodean a la autora y que, lejos de ser una inclusión adventicia, se insertan con naturalidad en la trama.

La presencia de la hermana menor reconforta la palabra escrita para hacer ver, en oraciones intercaladas, uno de los tributarios de una historia donde el cauce principal ya se ha visto que es Dulce María Loynaz. Como sostén, las ideas que confluyen en la segunda parte de *Fe de vida* destacan que Flor era la presencia constante, aunque adoleciera de silente en diversas etapas del texto, de un apuntalamiento estructural que legitima la centralidad de la narración. Una corriente discursiva, que se aleja de lo que se presupuso hubo sido el propósito de la publicación, responde a la urgencia de la poeta de incorporar vivencias fuera del radio de acción de Álvarez de Cañas. Loynaz deja entrever que «ya de Pablo no se acordaba nadie» (Loynaz 1997b, 198) en un suelto que va a continuar por senderos ajenos al que fuera su segundo esposo. Flor surge como acicate complementario que enriquece la autobiografía; es una rebeldía que contrasta con la hablante: cuando un invitado produjo una pequeña calavera de marfil, los hermanos Loynaz desearon verla, pero fue Flor la que «se atrevió a pedírsela» (Loynaz 1997b, 194); y al regreso de la poeta de uno de sus viajes encontró que «Flor se había entregado con todo el arrebato de su carácter a la lucha antimachadista» (200);[7] para rematar, «mi hermana Flor coleccionaba suspensos como coleccionaba porcelanas de Manises. Creo que antes de presentarse a los exámenes ya estaba suspendida» (204). La hermana menor es representada como contraportada de la hermana mayor; la mujer va a hablar sobre otra mujer y, una vez más, va a ser leída, sin cortapisas, como

6 Eusebio Leal Spengler recuerda un dato importante: fue el padre de ambas, Enrique Loynaz del Castillo, quien nombró a su hija menor Flor «en memoria de un ilustre amigo: el mayor general Flor Crombet» (Leal Spengler 1996, 10). Francisco Adolfo «Flor» Crombet Tejera (1851-95) fue un prócer de la independencia de Cuba.

7 Gerardo Machado y Morales (1861-1939) fue presidente de Cuba de 1925 a 1933. Algunos historiadores consideran que su primer mandato en el poder fue aceptable; sin embargo, su campaña de reelección (cuando había prometido que solamente serviría un período) y su subsecuente estadía en el poder cambiaron su postura política. Fue calificado de dictador y depuesto, con el apoyo de Estados Unidos, en agosto de 1933. Cf. *Historia de Cuba*, de la autoría de Calixto C. Masó, edición de Leonel Antonio de la Cuesta, para mayor información sobre el tema (Masó 1998, 517-54).

mujer. Es admisible especular que se está ante una dicotomía identitaria: la aserción omnisciente quiere verse reflejada en las acciones que protagoniza ese otro personaje, rebelde, que reescribe sus aspiraciones; el texto asume el producto de una imaginación real donde solamente se han trocado los procesos escriturales.

La Flor revolucionaria es parte de las confesiones a Aldo Martínez Malo; Dulce María le dice que «rompió con todas las reglas establecidas, fue la primera mujer que manejó un Fiat en Cuba, se enroló con Enrique en la lucha contra el régimen de Machado; su carro fue tiroteado y ella con orgullo lo conservó» (Martínez Malo 1993, 32). Era la misma hermana que «coleccionaba amigos como cajas de fósforos, porque era maestra en el arte de la conservación [...]. Fue amiga de Federico García Lorca [...]. Eran iguales, espíritus afines, todo lo opuesto a mí. [...] padeció mucho con su enfermedad y cuando murió en 1985, la lloré como no había llorado a mis otros seres queridos...» (Martínez Malo 1993, 33).[8] Las respuestas de Loynaz al cuestionario de Martínez Malo logran una feliz intersección con sus experiencias en su autobiografía; sus memorias confesionales resaltan su admiración por alguien que era lo opuesto a la voz autorial. La transmutación identitaria sugiere que la poeta desearía verse en otra vida, recuérdese la entrevista con Castellanos, y ese espacio que ahora descubre es su hermana Flor y «el carácter temperamental que la destacaba» (Martínez Malo 1993, 32). Si Dulce María otorga que «me veía trotar en el aire con la semi ingravidez de una nube de incienso o de un copo de nieve» (Loynaz 1997b, 209),[9] el contraste con la Flor, «la más espontánea, la menos dada a reprimir sus impresiones» (193), que llega a los lectores es una prueba que la escritura autobiográfica sigue en pos del *yo narrativo*, aunque se perciba, esta vez, una variante externa en la que una suplantación de consciencia construya una personalidad, intemporal, pero que reúna las aspiraciones que la poeta, en su fuero interno, una vez ambicionó.

Estas observaciones, sin embargo, parecen contrarrestar el desenvolvimiento de Loynaz en sus recuerdos como actante externo; es una

8 Aldo Martínez Malo corrobora, en una entrevista con Dagoberto Valdés y recién fallecida la poeta, que «la vi derramar lágrimas cuando, enterrando a su hermana Flor (último eslabón que la ataba a la familia) exclamó: '¡Me he quedado sola!'» (Valdés, 57). Esto afecta, como es de esperar, la alegada bifurcación autobiográfica.

9 Ante este término, la ingravidez en Loynaz, se recomienda el ensayo de Gustavo Pérez Firmat, que aparece en las obras citadas, donde subraya el concepto a través de la obra de la poeta, y concluye que «su origen se ha de encontrar en el peso –y más, la pesadumbre– de la ingravidez» (Pérez Firmat 2007, 418). Al momento de unificar texto y contexto, lo expuesto en *Fe de vida* por la poeta acentúa la oposición de caracteres entre la voz autobiográfica y su hermana menor. Pese a ello, los lectores descubren que en dicha oposición, la ingravidez, la fragilidad, es lo que se contrapone a la fortaleza de Flor Loynaz. Éste es, como sugerencia, uno de los vericuetos que podría seguir uno de sus *yos narrativos*.

voz que se adueña del discurso autobiográfico para que su *yo narrativo* salga, y permanezca, en constante contacto con los lectores. Es decir, cualquiera que se adentre en las páginas de *Fe de vida*, tiene que hacerlo a través de la narradora como única voz capacitada. La admiración descrita sobre la personalidad de Flor halla su evolución en el proceder de su conducta: lloró la desaparición de su hermana como no había llorado la de nadie y, años más tarde, revestida de una fuerza interna, y como resultado de previas lágrimas vertidas por Pablo, escoge una frase distintiva para culminar sus confesiones: «a lo largo de la vida había llorado tanto a causa de este hombre, que lo enterré sin una sola lágrima que dejar en su tumba» (Martínez Malo 1993, 71). La transmutación identitaria logra adherirse a la percepción que tiene del otro; la tan citada frase de Julia Kristeva no podía ser más oportuna en este caso: «el otro es la cara oculta de nuestra identidad» (Kristeva, 9). Dulce María fundamenta la otredad en un deseo postrero de ser como la Flor que fue su hermana; en otras palabras, actuar como piensa que ella pudo haber actuado y colocar fotografías de la finada son las posibilidades a las que recurre la poeta para afianzar un discurso de personalismo que, de secundario, se torna primario, aunque los lectores hubieron sospechado esta posibilidad desde la ya comentada nota necesaria (Loynaz 1997b, 11), que encabeza las páginas de *Fe de vida*.

4 A modo de conclusión

La metamorfosis discursiva desarrollada por la voz autorial se coaduna a la fuerza emocional que el recuerdo de su hermana y del barrio habanero que tanto admiró contribuyan a estampar su recuerdo en una publicación, que pese a la poeta recalcar que es lo más débil que había salido de su pluma (Martínez Malo 1993, 65), contiene la fortaleza requerida para instalarse en el blasón de su escudo literario. Al afirmar que el texto adecúa un desdoblamiento para darles, a los variados *yos*, la preponderancia discursiva que Dulce María concibió al estructurar su autobiografía, su respuesta a Aldo Martínez Malo es la que remata el protagonismo escritural. Es una narrativa que arrastra con cautela una verdad entre líneas; posee la autenticidad descriptiva para que la autobiografía abarque otros círculos de interés fuera del propósito original. El hilo conductor que llevaba por nombre Pablo Álvarez de Cañas se ha visto truncado en favor de otras intenciones enunciativas, corroborando que el proceso autobiográfico de Loynaz se confirma por medio de variados conversatorios; aquí, su voz, su autoridad, es la que dirime cualquier controversia posible a la hora de estudiar su historia en *Fe de vida*.

A pesar de ser una escritura en primera persona, la voz narrativa ha asumido, por tiempos, trocarse por el narratario del texto; Dulce

e-ISSN 2037-6588

María Loynaz reescribe su propia esencia en la persona que quiso ser y que su hermana Flor ejecutó con su acostumbrado proceder. La función fática ha obtenido una satisfactoria comunión en su intento de comunicar el discurso del emisor; el receptor, en la figura de la poeta, ha triunfado en el posicionamiento de su dualidad. Dulce María admitió que al fallecer Flor la lloró como no había llorado a sus otros familiares; pero hay que recordar, sin embargo, que años antes y a la muerte de Pablo, lo enterraría sin derramar una sola lágrima. La exposición del llanto no constriñe un desenvolvimiento creíble de la persona; más bien, los lectores conjeturan que la fachada definida por Aldo Martínez Malo como «frágil, refinada, femenina» (Martínez Malo 1993, 9), agrega la faceta de la firmeza con la que debe ser leída.

La misma intensidad se reproduce en el gesto de regalar su finca, *La Belinda*, a su primer esposo tras el divorcio; una voz temblorosa, pero férrea en su proceder autobiográfico, recoge el pasaje: «le regalé hasta La Belinda, que él tanto amaba, […] Muchas penas habrá de atraerme en el futuro aquel gesto de liberalidad: hasta el de verla arrasada piedra a piedra» (Loynaz 1997b, 238). El proceso autobiográfico se consolida en la voz que se identifica con la historia, la asume y da constancia de un conocimiento que únicamente dicha voz autorial puede tener. No se reinventa el pasado, se reescribe. Los hilos, que estaban dispersos intentando hilvanar algún que otro recuerdo, regresan triunfales a la madeja para no tan sólo reconfortar la palabra que los ha rescatado del olvido, sino también para garantizar a Dulce María Loynaz una pluralidad de desplazamientos textuales donde su voz opere como el referente autorizado.

La hija del General[10] ha escudado, tras una superficialidad premeditada en *Fe de vida*, la posibilidad de hacer llegar a sus lectores un modo de lectura y unos procesos escriturales que dialogarían con su voz autorial, devenida a tiempos en narratario, y así, además de hablar y resaltar la presencia de Pablo Álvarez de Cañas y la importancia que el periodista tinerfeño ejerció en su vida, constatar que las expansiones anunciadas por la poeta en la nota necesaria girarían sobre su propia persona. De hecho, la imagen de Pablo adquiere las características de una simbólica mampara para disimular, detrás de su pretendida biografía, la autobiografía de alguien quien quiso que su historia llevara su nombre. Al no ser un proyecto factible, orientó la focalización textual de *Fe de vida* para que facilitara, en una há-

10 Pese a que este dato pueda tacharse de espacio demasiado común, se quiere añadir que Dulce María Loynaz fue hija del general de la independencia cubana, Enrique Loynaz del Castillo (1871-1963). Como comentario adicional, la poeta se propuso editar en los últimos años de su existencia *Memorias de la Guerra*, y que como recoge Pedro Simón en su libro, la poeta juzga el texto «obra de gran valor para la historia de Cuba» (Simón 1991, 66).

bil reescritura, el protagonismo narrativo donde su palabra justificara su *pacto autobiográfico* y se afianzara en los postulados de las diversas lecturas que engendraría; los principios sustentados por Lejeune atestan estas afirmaciones. La poeta, antes de poner punto final a sus memorias, murmura a Pablo, «sé que los dos hemos vivido en vano» (Loynaz 1997b, 295), en una oración que tornaría a los lectores al comienzo del texto. La función del memorial que, habiendo entregado sus páginas a un escrutinio general, reflexiona sobre casi un siglo de vivencias y plasma el dictamen de una pluma cardinal de las letras cubanas. Habrá que desmentir a Dulce María; el proceso escritural invalida el calificativo de vano y atestigua que las líneas discursivas de su recordada historia, sean o no percepciones imaginativas, promueven la imagen autorizada de, y por, la poeta. Su autobiografía se ha asentado en la radicalidad de su autoría.

Bibliografía

Armenteros, A. (2002). «*Fe de vida*: el paisaje claustrofóbico». *La Gaceta de Cuba*, 2, 37-9.
Arrufat, A. (1997). «Dulce María Loynaz: una mitad en la sombra». *Unión*, 9(26), 25-31.
Campuzano, L. (1995). «Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz». *Casa de las Américas*, 201, 46-53.
Castellanos, O. (1996). «Dulce María Loynaz, poetisa y novelista». *Palabras grabadas*. La Habana: Unión, 24-35.
Kristeva, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Trad. por Xavier Gispert. Barcelona: Plaza y Janés.
Leal Spengler, E. (1996). «El favor del destino». *Opus Habana*, 1, 4-12.
Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
Lejeune, P. (1991). «El pacto autobiográfico». Trad. por Ángel G. Loureiro. *Anthropos*, 29, 47-61.
López Lemus, V. (2005). «…Como una Eva soberbia. Llegada a *Fe de vida*». *Jardín, Tenerife y Poesía*. *Fe de vida de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río: Almargen.
Loynaz, D.M. (1993). *Ensayos literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
Loynaz, D.M. (1997a). *Cartas que no se extraviaron*. Comp. y prólogo por A. Martínez Malo. Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
Loynaz, D.M. (1997b). *Fe de vida*. Madrid: Libertarias.
Martínez Malo, A. (1993). *Confesiones de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
Martínez Malo, E. (2010). *Dulce María Loynaz*. *Memorias de una poetisa*. Pinar del Río: Ediciones Loynaz.
Masó, C.C. [1963] (1998). *Historia de Cuba*. 1963. Ed. por L.A. de la Cuesta. Miami: Universal.
Pérez Firmat, G. (2007). «Dulce María Loynaz y el peso de la ingravidez». *Revista de Estudios Hispánicos*, 41, 403-21.
Puertas Moya, F.E. (2004). *Los orígenes de la escritura autobiográfica*. *Género y modernidad*. Logroño: Universidad de La Rioja.
Puppo, M.L. (2003-2004). «Espacio y memoria en *Fe de vida* (1994), de Dulce María Loynaz». *Espéculo*, 25.
Salgado, M.A. (2016). «*Fe de vida* de Dulce María Loynaz: huidizo retrato de un unívoco yo». *Hispanic Studies Review*, 1(1), 90-100.
Simón, P. (1991). *Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas.
Valdés, D. (1997). «Entrevista al Sr. Aldo Martínez Malo». *Dulce María*. *El que no ponga el alma de raíz se seca*. Comp. por A. Martínez Malo. Pinar del Río: Vitral, 56-8.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Ecoteorias, ecotradução e (re)descoberta dos relatos de viagem na e sobre a Amazônia

Marie-Hélène Torres
Universidade Federal de Santa Catarina, Brazil

Abstract The end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century brought awareness of 'new' threats, a 'new' normal, such as ecological disasters, species extinction, and pandemic infectious diseases. This context has impacted environmental thinking, and literature has not been exempted from these global inquiries and movements. I intend, first and foremost, to outline a theoretical overview of the main expressions and publications of what I refer to as ecotheories in Translation Studies originating from 'peripheral' countries. Secondly, I will show how Brazil is undergoing an ecological shift, particularly through ecotranslation. Finally, I will address, based on internationalization projects of Brazilian universities, the recent interest and need to translate travel narratives about and in the Amazon, written in foreign languages by travelers and mostly not translated into Portuguese.

Keywords Literature and nature. Ecotranslation. Ecotheories. Translating Amazonia.



Peer review

Submitted 2023-06-22
Accepted 2023-10-06
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Torres | 4.0



Citation Torres, M.H. (2023). "Ecoteorias, ecotradução e (re)descoberta dos relatos de viagem na e sobre a Amazônia". *Rassegna iberistica*, 120, 217-234.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/004

1 Introdução

O pensamento ocidental tem frequentemente mantido uma atitude mais ou menos utilitária em relação à natureza, ou seja, que a natureza serve as necessidades humanas. Entretanto, após o século XVIII, surgiram muitas vozes que revalorizaram a relação entre o homem e o meio ambiente, o olhar do homem sobre a natureza, e apresentaram uma visão simbiótica e holística do mundo em vez de uma visão antropocêntrica. O final do século XX e início do século XXI despertaram para novas ameaças: os desastres ecológicos como por exemplo o esgotamento de recursos naturais, a proliferação de tecnologias exploradoras, a conquista de espaço preliminar para utilizá-lo como lixão, a poluição, a extinção de espécies e as doenças infecciosas pandêmicas como a AIDS (desde 1981) e a COVID-19 (desde 2020). Este contexto tem afetado o pensamento sobre o meio ambiente, e a literatura não ficou fora desses questionamentos e movimentos mundiais. Literatura e natureza sempre estiveram ligadas, mostrando que homem e natureza fazem parte do mesmo sistema, ou, melhor, do mesmo ecossistema.

Na taxinomia dos gêneros, a *ecoficção,* no sentido dado por Chelebourg (2012) a este termo, mas sem o lado 'catastrófico' da coisa, fez seu aparecimento nos estudos literários há dez anos. A literatura verde, a ecoliteratura e seus ecotemas revelam a natureza, o meio ambiente, a Terra, como temáticas, personagens ou figura do discurso narrativo e mostram, de certa forma, as relações da natureza e do homem, através de um olhar crítico sobre a forma e o trabalho de escrita, isto é, sobre o que representa a essência da literatura. É o caso da literatura de viagem do século XVI até o início do século XX, escrita em línguas estrangeiras, que, num apagamento da história e da história da literatura, quase nunca foi traduzida para o português do Brasil.

Este artigo pretende, portanto, contribuir à elaboração de uma História da Tradução no Brasil, verificando, sob o prisma da *ecotradução*, em que medida as não-traduções dos relatos de viagem na e sobre a Amazônia silenciou e apagou conhecimentos sobre parte da História colonial no Brasil, e principalmente na Amazônia, e afetou e/ou transformou o cânone da literatura no Brasil.

2 As ecoteorias nos Estudos da Tradução vem da periferia

Conforme minhas recentes pesquisas sobre o impacto das ecoteorias nos Estudos da Tradução no mundo, posso dizer que estas são principalmente oriundas de países 'periféricos', no sentido de deslocamento do eixo do Meridiano de Greewich (França-Inglaterra-Estados Unidos) apontado por Casanova, como a China (Hu Gengshen), o

e-ISSN 2037-6588

Québec (Blanc), a Romênia (Constantinescu), a Irlanda (Cronin) ou ainda a Finlândia (Vihelmaa). As ecoteorias nos Estudos da Tradução apareceram mais tardiamente em relação à ecocrítica ou à ecopoética, até porque a tradução se consolidou como disciplina a nível mundial mais recentemente, apesar dos descritivistas já terem teorizado o campo dos Estudos da Tradução nos anos 1970.[1]

Após a virada cultural dos estudos de tradução que foi inicialmente apresentada por Bassnett e Lefevere, «The Cultural Turn», em 1990, conferindo um papel central à cultura na tradução, ao contexto social, à influência que a tradição cultural impôs à tradução, à subjetividade dos tradutores e às pesquisas sobre a literariedade dos textos traduzidos e após a virada institucional dos Estudos da Tradução, principalmente no Brasil onde nasceram no circuito acadêmico (Torres 2015, 112), ao refletir novamente sobre a teoria e a crítica contemporâneas dos Estudos da Tradução, Bassnett afirmou recentemente que estão tomando um novo rumo, «The Outward Turn in Translation Studies» como diz o título do artigo de Bassnett e Johnston (2019, 181), uma virada voltada para fora, em direção ao outro. Elas acrescentam que

> an Outward Turn entails must be the recognition of the need for an increasing plurality of voices from across the globe. (182)

> (essa virada para o exterior implica o reconhecimento da necessidade de uma pluralidade crescente de vozes no mundo todo.)

É o que Cronin (2017) chama de conectividade dentro e entre comunidades, propondo uma ecologia política da tradução que vê os idiomas em conexão, e não de forma isolada:

> A political ecology of translation views languages in their connectedness not in their isolation. (152)

> (Uma ecologia política da tradução vê os idiomas em sua conexão e não em seu isolamento.)

É somente através da tradução que podemos nos tornar mais conscientes e assumir responsabilidade em relação ao nosso próprio ambiente, afirmando nosso direito à diversidade, sempre reconhecendo a importância fundamental da comunicação entre as pessoas.

Uma das teorias que está se sobressaindo com abordagem inovadora no início do século XXI é a teoria chinesa da *eco-translatology* (ecotranslatologia), criada em resposta à eurocentralização dos Estudos Descritivos da Tradução (Gengshen 2003; 2020).

1 Holmes 1972; Even Zohar 1978; Toury 1980; 2012; Lambert 1985; 2011.

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 217-234 | e-ISSN 2037-6588

A ecotranslatologia é um novo paradigma que aborda a tradução de um ponto de vista ecológico. Baseada nas antigas noções chinesa sobre a harmonia entre os seres humanos e o seu ambiente, a ecotranslatologia faz uma analogia metafóricas entre os sistemas naturais e os sistemas tradutológicos. Em Macau, na China, a teoria da *eco-translatology* se baseia na hipótese de que o processo tradutório seria determinado por mecanismos comparáveis aos que regem a ecologia natural. Hu Gengshen (2020) parte do postulado da existência de um ecoambiente tradutório, a saber, o sistema que compreende, além do texto traduzido, seu contexto social e linguístico-cultural, ou seja, os agentes e fatores envolvidos nos processos de tradução. Segundo o professor Paolo Magagnin, do Departamento de Estudos Asiáticos e Mediterrâneos Africanos da Universidade Ca' Foscari Veneza, na Itália, que lê e escreve em mandarim, o eco-meio-ambiente tradutório apresentado por Hu Gengshen funciona a partir da interação 'biológica' entre os organismos que o constituem, neste caso o autor do original, os clientes, os leitores e o tradutor (2020, 10). Neste ecossistema, a teoria da ecotranslatologia pretende contribuir para a construção da civilização ecológica ao colocar o tradutor num papel proativo e central de agente de transformação.

Por outro lado, no Québec, para Charles Blanc, professor à l'Université d'Ottawa, germanista e tradutor, na sua *Histoire naturelle de la traduction* (História natural da tradução) (2019) a tradução como leitura, como pensamento, é inicialmente uma viagem. Blanc recorre a cinco contos, histórias ou romances de formação da literatura europeia para explorar a história das representações metafóricas da tradução através de seus leitores, a figura do leitor estando no centro da tradução e a história como fio condutor da análise de tradução, ou seja, *O Retrato de Dorian Gray* por Oscar Wilde, «A Rainha da Neve» por Andersen, *O Aprendiz de feiticeiro* de Goethe, «Barba Azul» de Perrault e «João e Maria» dos irmãos Grimm são usados para descrever cinco características principais da tradução bem como cinco etapas na arte da tradução, da Antiguidade ao Romantismo. Blanc questiona: o que é tradução? Para ele, a tradução é sua história, a história da tradução.

Na Romênia, a revista acadêmica *Atelier de Traduction*, publicada pela editora-chefe Muguras Constantinescu, especialista em tradução literária, dedicou o número 33-4, «Écologie et traduction, écologie de la traduction» (Ecologia e tradução, ecologia da tradução), e o número 35-6, «La littérature verte pour la jeunesse au prisme de la traduction» (A literatura verde para os jovens através da lente da tradução), respectivamente de 2020 e 2021, às novas formas de habitar o mundo, às novas interações entre o homem e seu meio ambiente.

Outras sugestões interessantes também poderiam vir dos estudos literários e, em particular, da corrente da ecotradução vinda da

e-ISSN 2037-6588

Irlanda. Em um livro relativamente recente, *Eco-Translation* (2017), e no verbete «Translation and Climate Change» que Cronin escreveu para *The Routledge Handbook of Translation and Globalization* em 2021, o autor usa o termo 'eco-translation' ao se referir a

> all forms of translation thinking and practice that knowingly engage with the challenges of human-induced environmental change. (2017, 2)
>
> (todas as formas de pensamento e prática de tradução que se relacionam conscientemente com os desafios da mudança ambiental induzida pelo homem.)

As questões éticas sobre a relação entre o homem e a natureza têm ocupado até agora pouco os tradutólogos, enquanto as abordagens da ecocrítica estão se tornando mais difundidas em outras disciplinas das ciências humanas e sociais. Michael Cronin argumenta a favor do desenvolvimento de uma perspectiva terracêntrica nos estudos de tradução. Segundo Cronin (2021, 87), a abordagem terracêntrica (centrada na Terra) avalia a tradução do ponto de vista da sustentabilidade e da confiança e tem como objetivo desenvolver uma prática de tradução que possa facilitar a transição para uma sociedade pós-carbono e identificar áreas na tradução onde uma narrativa de tradução terracêntrica é urgentemente necessária.

Além de Michael Cronin, outros estudiosos reconhecem, todavia, que a atividade de tradução também tem um impacto no meio ambiente. É o caso, na Finlandia, de Ella Vihelmaa (2009; 2015; 2021) que trabalha com questões ambientais como tradutora, conselheira, guia, pesquisadora, e que procura estabelecer os limites da responsabilidade ética do tradutor. Ao contrario Michael Cronin baseia-se na ideia de esfera mais ambiental, questionando o antropocentrismo da teoria da tradução e descrevendo o estado alarmante do planeta onde falamos e traduzimos.

Segundo Chesterman (2018, 19), o trabalho de Ella Vihelmaa sobre a tradução do canto dos pássaros, ou seja, sobre como o canto dos pássaros é descrito em linguagem. Vihelmaa quer estender a noção de tradução ainda mais longe do que o conceito de Jakobson de intersemiótica, para incluir também a tradução interespécies. Vihelmaa (2015; 2021) tenta demonstrar como os Estudos da Tradução podem auxiliar a uma compreensão mais profunda das respostas humanas ao canto dos pássaros, e ao ambiente natural em geral. E, até agora, pelo menos por enquanto, não foi proposto nenhum novo termo para esta *tradução au sens large*.

3 Virada *eco* no Brasil

Ecotradução

No Brasil, a virada *eco* parece bem mais recente, particularmente neste início de terceiro milênio e a partir do período da pandemia.

O conceito de *ecotradução*, termo que usei pela primeira vez em português num artigo publicado na revista acadêmica *Cadernos de Tradução* «Traduzindo a Amazônia 1» (Torres 2021, 174), criado a partir do inglês *ecotranslation* e do francês *éco-traduction*, se aplica à literatura traduzida. A ecotradução faz referência a todas as formas de pensamento e prática de tradução que se envolvem conscientemente nos desafios da mudança do meio ambiente induzida pelo homem (Cronin 2017). Ainda à luz da ecoliteratura, a ecotradução, concerne aos textos (literários no que me ocupa) que trazem de uma forma ou de outra a natureza como tema, personagem, reflexão. A ecotradução apreende a tradução da relação entre a natureza e a literatura em diversos contextos culturais e examina em que medida a literatura, no seu sentido amplo (poesia, prosa, crônicas, literatura de viagem, biografias, entrevistas, escritas do eu – autobiografias, diários, correspondências, memórias-), deram um lugar essencial à natureza e às relações antrópicas com o meio ambiente. Por exemplo, sendo a noção de exploração e descobrimento do ambiente natural a temática principal de relatos de viagem em geral, e do relato de viagem na Amazônia em particular, o tradutor pode traduzir de modo a colocar a Floresta Amazônica como foco narrativo central e valorizar certa ética em relação à preservação na narrativa histórica das relações orgânicas entre humano e natureza.

Retrospectiva: publicações iniciais e grupos de pesquisa

Essa virada *eco* se faz cada vez mais presente no Brasil nas publicações e nos eventos de forma virtual que se intensificaram com a pandemia. No entanto, já havia publicações e grupos pesquisando sobre a questão da natureza na literatura na última década na Universidade Federal da Paraíba (Bora; Braga) e na Universidade Federal do Paraná (GEco).

A partir do início da pandemia, em março de 2020, algumas publicações marcam ainda mais a virada *eco*. Teve o artigo «Ecoliteratura brasileira no século XIX?» onde seu autor, Guilherme José Purvin de Figueiredo, advogado e professor na PUC-Rio, lamenta a inexistência de uma consciência ecológica na literatura brasileira do século XIX (Purvin 2020). No ano seguinte, em 2021, houve várias publicações e eventos dedicados às ecoteorias da área de Letras em geral e da tradução em específico, o que é, no Brasil, uma novidade. Duas

revistas de renome chamaram a atenção em 2021, ultrapassando as fronteiras da questão ambientalista.

A primeira é revista *Alea* da Universidade Federal do Rio de Janeiro publicou em 2021 o dossiê «Habitar a terra: poesia e latino-americanidade», organizado pelas professoras Celia Pedrosa da Universidade Federal Fluminense, Luciana di Leone da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Claudia Dias Sampaio da Universidade Nacional Autônoma do México, onde repensam-se as relações entre natureza e cultura.

A outra revista de renome na área dos Estudos da Tradução é a revista *Cadernos de Tradução*, que publicou também em 2021 um número especial intitulado «Traduzindo a Amazônia 1» organizado pelas professoras Andreia Guerini, Marie Helene Catherine Torres e José Guilherme Fernandez a partir de resultados obtidos no Projeto Acadêmico (PROCAD AMAZÔNIA/CAPES) entre as Universidades Federal do Pará, Estadual do Amazonas e Federal de Santa Catarina.

Portanto, o primeiro número especial dedicado à tradução da Amazônia, já tendo o segundo número especial previsto para novembro de 2022, faz eco a grandes eventos internacionais como IATIS de 2021 (International Association for Translation and Intercultural Studies), sediado na Universitat Pompeu Fabra em Barcelona, cuja temática foi «The Cultural Ecology of Translation» (a ecologia cultural da tradução). Esta conferência concentrou as intervenções nos aspectos sociopolíticos, literários, éticos, teóricos e questões metodológicas em torno do tema da ecologia da tradução.

O congresso nacional da Associação de Literatura Comparada do Brasil, a Abralic, também apresentou, em setembro de 2021, simpósios sobre questões ecológicas e ecotemas como as relações homem/natureza. Por exemplo, o simpósio de «Ecocrítica comparada, decolonialidade e literatura: olhares sobre a natureza no antropoceno» que foi organizado pelos professores Klaus Friedrich Wilhelm Eggensperger da Universidade Federal do Paraná, Márcio Matiassi Cantarin da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR, e Rita Barbosa de Oliveira da Universidade Federal do Amazonas, se constituiu como um fórum de discussões sobre textos literários e obras de outros campos semióticos (cinema, artes plásticas, performances, produções em vídeo ou graphic novel) e apresentou questões ecológicas tematizando sobre a profunda crise nas relações humano/natureza.

Outro exemplo foi a apresentação e discussões, ainda na Abralic, do simpósio «Literatura traduzida na e sobre a Amazônia» organizado pelos professores da Universidade Federal do Pará Lilian Cristina Barata Pereira Nascimento e Joaquim Martins Cancela Junior e a professora da Universidade Federal de Santa Catarina Marie Helene Catherine Torres. No simpósio, a literatura na e sobre a Amazônia foi apreendida a partir de textos literários que trazem de uma forma ou de outra a natureza como tema, personagem, reflexão, e que apreende a tradução da relação entre a natureza e a literatura em diversos

contextos culturais, examinando em que medida a ficção e/ou a poesia deram um lugar essencial à natureza e às relações antrópicas com o meio ambiente.

Publicações recentes no Brasil

Em 2022, já chamando os especialistas interessados para uma publicação em 2023, a revista *Aletria*[2] da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) se dedica à temática da «Literatura, Artes e mídias: Ecocrítica intermidiática». Os organizadores do número, as professores Solange Ribeiro de Oliveira e Thaïs Flores Nogueira Diniz, ambas da UFMG, junto com o professor Jørgen Bruhn da Linnaeus University na Suécia, almejam receber artigos tendo como objeto de estudo produções literárias e artísticas no Brasil e no exterior que convidem a análise à luz dos procedimentos originários tanto nas Humanidades e na Ecocrítica ambientais quanto nos estudos da intermidialidade.

A outra revista que fez uma chamada nesse sentido para publicação em 2023 no Brasil é a revista *Gragoatá*.[3] As organizadoras, as professoras doutoras Susana L.M. Antunes, da Universidade de Wisconsin-Milwaukee (EUA), e Ida Alves, da Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro, Brasil), aceitam artigos que versam sobre «Literatura, natureza e compromisso ético: olhares ecocríticos», dando à literatura um lugar central e ético no ‘cruzamento de saberes’.

Publicações envolvendo questões de antropia vão assim, muito provavelmente, se multiplicar nos próximos meses ao que parece. É o caso, por exemplo, dos relatos de viagem que fornecem informações valiosas para a história das relações no âmbito internacional, a história social e política das regiões atravessadas pelos viajantes, e até mesmo para a história das culturas materiais e imateriais.

4 Necessidade de divulgação dos relatos de viagem invisibilizados no Brasil

Para os historiadores, os relatos de viagem são fontes documentais. Para os estudiosos em literatura, os relatos de viagem pertencem à literatura de viagem. Com essa particularidade, o relato de viagem pode ser considerado como um gênero híbrido. Deixados de lado durante muito tempo por serem considerados da área da literatura ou da história cultural, os egodocumentos são mais explorados pelos

2 http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/index. Acesso: 22 fevereiro 2023.

3 https://periodicos.uff.br/gragoata. Acesso: 22 fevereiro 2023.

e-ISSN 2037-6588

microhistoriadores. Segundo Baggerman e Dekker (2018, 90-1), nos egodocumentos podem ser incluídos autobiografias, diários, memórias, enfim, qualquer texto escrito onde é revelado o ser humano. No meu ver, o relato de viagem é um egodocumento, assim como autobiografias, memoriais, diários ou correspondência:

> The beginning of the modern era and the discovery of the New World with its concomitant travelogues and letters of seafarers, explorers, missionaries and adventurers produces ego-documents whose function is to authenticate fabulous eye-witness accounts. (Wagner-Egelhaaf 2019, 677)
>
> (O início da era moderna e a descoberta do Novo Mundo, juntamente com os diários de viagem e cartas de marinheiros, exploradores, missionários e aventureiros, produziram egodocumentos cuja função era autenticar os fabulosos testemunhos.)

Considerando o egodocumento como qualquer texto em que a vida pessoal e as experiências do autor desempenhem um papel importante e central, posso afirmar que os relatos de viagem são egodocumentos. São textos subjetivos, dominados pelo olhar de quem vivenciou a experiência da viagem. No Brasil, houve muitos viajantes estrangeiros que contaram/escreverem sobre suas experiências de viagem na Amazônia. Muitos relatos de viagem ficaram invisibilizados pela história literária brasileira, talvez por não ter traduções em português ou em outra língua, mas, principalmente, porque não houve interesse político em divulgar a região amazônica durante o Brasil colonial.

Excluídos da literatura nacional que privilegiam as zonas literárias institucionalizadas como sendo a (única) construção elementar das configurações supranacionais, os relatos de viagem traduzidos em português sobre a Amazônia podem redimensionar o cânone das obras literárias brasileiras e da história da literatura brasileira.

4.1 Gemma Ferruggia, uma italiana na Amazônia no início do século XX

No número especial de *Cadernos de Tradução* sobre a tradução de relatos de viagem da Amazônia – que teve continuidade em 2022 e 2023 com o «Traduzindo a Amazônia II e III», com textos e tradutores diferentes-, os textos foram escritos em alemão, espanhol, francês, neerlandês, inglês e italiano entre o início do século XIX e o início do século XX. Em todos os textos, nota-se que os viajantes estavam deslumbrados, fascinados pela natureza tropical. A presença de mulheres no espaço da viagem e da sua escrita foi no geral bastante rara. As mulheres que se destacaram como viajantes-escritoras foram as

e-ISSN 2037-6588

que predispunham de certo grau de instrução e de uma posição social que lhes possibilitaram participar de viagens.

É o caso, por exemplo, de duas mulheres, Gemma Ferruggia e Alexandrine Langlet-Dufresnoy.

Gemma Ferruggia, romancista, jornalista, conferencista, dramaturga e ensaísta, esteve no Brasil em dois momentos: em 1898 e em 1921, sempre com seu marido, e que, a respeito da primeira viagem, escreveu o relato *Nostra Signora del mar dolce. Missioni e paesaggi dell'Amazzonia* (Nossa Senhora do Mar Doce. Missões e paisagens da Amazônia), publicado em Milão em 1902, no qual relata, analisa e (re) cria suas impressões das experiências vividas. A tradutora e professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Karine Simoni, traduziu o capítulo VI do relato, intitulado «Madonna Fantasia» (Nossa Senhora da Fantasia), que trata dos rituais e festas religiosas do catolicismo, bem como aborda lendas e mitos das cosmogonias indígena e africana. Descreve festas e rituais como os do *dabucuri*, do *sairé*, do *lundú,* da máscara de *Jurupari,* festividades em homenagem a São Bento, Nossa Senhora e Santo Antônio, dentre outros; evidencia a lenda de *Jurupari* e da *Cobra Grande*, e dá ênfase à procissão do Círio de Belém, sempre destacando o sincretismo religioso e recorrendo, de modo explícito, à autoridades que já haviam escrito sobre o assunto. Isso leva a crer, mais uma vez, que seus relatos são o resultado não só das observações de viagem, como também de fontes bibliográficas e leituras que realizou.

Outro aspecto importante também presente neste capítulo traduzido é a forma como Ferruggia considera a composição do povo brasileiro e, de modo especial, das mulheres em seu papel social. A mulher é descrita primeiramente por sua condição étnica e hierarquizada:

> Os diversos tipos femininos do lugar aparecem, nesta ocasião [a procissão do Círio], como marcados por sua beleza particular: a sedutora mulata, a preguiçosíssima negra, a interessante índia, a brasileira pequena e doce. (Simoni 2021, 215-16)

A mulher, de fato, é apresentada (e admirada) como resignada e subserviente ao marido, dentro do espaço doméstico, como no caso de sua hospedeira Castorina,

> uma mulher que personificava as melhores qualidades do seu país, de uma afetividade profunda, generosidade instintiva […] falava pouco, sorria sutilmente, e enquanto os lábios se fechavam um pouco, os olhos se ofuscavam de tristeza. (102)

Ainda segundo a tradutora, as mulheres negras, por sua vez, são vistas ora como substitutas das ciganas curandeiras e adivinhas, incapazes de saírem do estado de inércia e preguiça, enquanto à mulata,

já detentora do 'sangue branco' nas veias, símbolo da mistura das raças, caberia a tarefa de criar uma nova raça:

> Felizmente, o negro não tem nada mais contra ele a não ser alguns preconceitos, pelos quais vive um pouco à margem, mas estamos longe dos tempos em que o Papa foi obrigado a publicar uma bula especial para declarar válido, e não pecaminoso, o casamento de um branco com uma negra, e vice-versa. [...] A mulata, fruto do *droit du seigneur*, passou a ser admirada e amada, produzindo aquela mistura de sangue que daria origem a uma nova raça. (181)

4.2 Alexandrine Langlet-Dufresnoy, a primeira mulher a ter descido o Rio Arinos no início do século XVIII

Se o espírito crítico perpassa a escrita de Gemma Ferruggia, é mais a linguagem cotidiana de um diário íntimo que Alexandrine Langlet-Dufresnoy oferece ao leitor. A obra de Alexandrine Langlet-Dufresnoy é importante porque ela foi a primeira mulher a ter descido o Rio Arinos na primeira metade do século XVIII (Potelet 1993, 49; Broc 1999, 187). O contexto histórico pode explicar, em parte, a vinda da viajante junto ao seu marido para o Brasil. Alexandrine Langlet se casou em 1836, com dezesseis anos, com Alexandre Dufresnoy, oficial de justiça, conforme o que ela afirma na primeira sentença no seu livro *Quinze anos no Brasil ou excursões em Diamantino*. O casal embarcou na cidade de Le Havre, na França, em 6 de julho de 1837 no navio *Achille*, como o escreve no seu primeiro capítulo, e chegam no Rio de Janeiro, quarenta e nove dias depois, no dia 25 de agosto de 1837. Na única biografia de Alexandrine Langlet-Dufresnoy, escrita por Gilbert Siou (2017, 77-90), encontrei dados da origem de Alexandrine Langlet-Dufresnoy na Nova Aquitânia, região de Bordeaux, na França. Siou descreve a autora como uma viajante-aventureira que seguiu o marido até o Brasil a procura de ouro, diamantes e outras pedras preciosas ou semipreciosas. É uma informação importante, pois Alexandrine Langlet-Dufresnoy não é especialista em botânica, etnografia, geologia etc., e isso o leitor o sente na tradução, por exemplo, dos topônimos e antropônimos. A autora afrancesou quase todos os nomes próprios, antropônimos e topônimos no seu texto. Situar sua narrativa no tempo e no espaço parece indispensável para tentar descobrir o percurso que a autora seguiu na Floresta Amazônica e localizar saltos, cachoeiras, rios e cidades que atravessou.

O papel de um(a) tradutor(a) é, primeiramente, o de ter uma certa ética com a tradução, o texto traduzido devendo 'reproduzir' ambiente, estilo, sentidos, poeticidade e dramaticidade em relação ao texto

de partida. O diário de viagem de Alexandrine Langlet-Dufresnoy foi escrito como um diário, ou seja, para ser supostamente lido somente pela própria autora, sem grande eloquência nem cuidados estilísticos ou literários. Ela vai naturalizando o que vê ao tentar descrever, por exemplo, uma anta, como uma «espécie de bezerro com tromba como a do elefante» (Langlet-Dufresnoy 2021, 185).

Para Antoine Berman, a ética da tradução parte do texto 'original', o texto primeiro, em direção ao texto traduzido. Ser ético para o tradutor é ser ético para com a cultura de origem e, ao mesmo tempo, para com a cultura de chegada. Daí o meu questionamento sobre como seria ser ético com o leitor. O leitor do texto traduzido, no nosso caso, o texto em português traduzido a partir de um texto escrito em francês cujas referências toponímicas não correspondem com lugares conhecidos, ou cuja existência não conseguem ser comprovada, merece uma atenção especial e ética por parte do tradutor. É pensando no leitor brasileiro que tomei algumas decisões que considero 'éticas' no presente contexto. Decisões que, de repente, não tomaria na tradução de outro texto.

A questão da tradução de topônimos pode ser mais complexa do que parece. No texto em francês, a autora usa alguns topônimos para localizar sua viagem. No entanto, o nome que ela atribui às cachoeiras, rios e saltos são nomes afrancesados e transcritos a partir do que ela ouvia e entendia.

A dificuldade para o (a) tradutor(a) é tentar descobrir a que corresponderia na cultura de partida um nome próprio pertencente à fauna, flora ou outra localidade transcrito, isto é, adaptado foneticamente na língua de chegada ou transliterando uma parte do 'original'. Essa retroconversão (ou seja, a reconstrução do texto original, uma conversão retrospectiva) dos topônimos do francês para o português nos levaram a pesquisar sobre cada um, tomando a decisão, às vezes da não-tradução dos termos afim de manter uma certa 'ética' não somente com o texto de partida, mas principalmente com o leitor brasileiro.

Eu fui a tradutora deste texto de Alexandrine Langlet-Dufresnoy no qual consegui identificar e localizar muitos topônimos, a partir de mapas hidrográficos encontrados da Biblioteca Nacional e dos Arquivos do Estados do Mato Grosso e do Pará, como 'Arinnes' para 'Arinos', 'Seira', para 'Serra', 'bourachandes' para 'borrachudos', 'Mareigne-en-grand' para 'Grande Maranhão', 'Mareigne-en-petit' para 'Pequeno Maranhão', a cachoeira de 'Saint Simon' para 'São Simão', situada no Rio Juruena. A partir da biografia de Siou, consegui decifrar que 'Saint-Allin' corresponde 'foneticamente' a Santarém. Quanto à cidade de 'Marseillo', o contexto da viagem de volta para Bordeaux, na França, que para Marseilha, indica que esta é a cidade mencionada pela autora. Outros topônimos não foram localizados por não reconhecer os locais na retroconversão do francês para

o português como 'Petra' (cidade? porto? rio?), a cachoeira de 'Loupouny', o 'Tetentin' (Tocantins?), 'Taillidoules' (cidade?), 'La Prohibe' (será a 'Proibida'? Aldeia, vilarejo?), 'La Brèche' (porto?). Nestes casos, optei por não traduzir estes topônimos.

A questão da intraduzibilidade poderia ter tomado conta da minha concepção de tradução, já que não consegui desvendar os referentes de alguns topônimos ou outros nomes próprios brasileiros na passagem para a cultura brasileira, que ironicamente deveria ser a origem de todos eles. Com tudo, parti da premissa que qualquer texto pode ser traduzido, pois considero o texto traduzido como um outro texto, construído e constituído a partir de um texto preexistente, que lhe é, portanto, anterior, sendo o texto de partida, no nosso caso o relato de viagem de Alexandrine Langlet-Dufresnoy.

Todos os relatos de viagem traduzidos neste número de *Cadernos de Tradução* «Traduzindo a Amazônia I» são acompanhados de uma nota de tradutor. As notas dão voz, dão visibilidade ao tradutor que pode se utilizar de dois tipos de notas: as notas de tradutor (N.d.T.) e a nota do tradutor. O primeiro tipo diz respeito às notas que o tradutor faz e coloca no rodapé e chamada de N.d.T. (Nota do Tradutor). Conforme Pascale Sardin (2007, 121), a tradução demanda comentários críticos e posicionamentos, e não é surpreendente que o tradutor às vezes faça preceder o seu texto com uma longa nota liminar na qual ele explica, ou se explica, se justifica. A função da nota de tradutor ou de nota de tradução é principalmente fornecer ao leitor qualquer informação que considere útil para uma boa compreensão do texto: uma passagem difícil de restituir de forma natural sem se afastar do significado original, uma diferença no contexto cultural do texto fonte, etc. Essa nota do tradutor ou da tradutora tem uma função de prefácio de tradutor e segue uma estrutura moldada conforme os projetos de tradução dos tradutores. Mas, no geral, a maioria das notas de tradutores comportam: um histórico e crítica das outras traduções, questões de intraduzibilidade e negociação com o texto, processo e escolhas do tradutor, além, claro, de apresentar o autor e sua obra.

5 Algumas considerações

A tradução dos relatos de viagem permite o olhar crítico do pesquisador pelo viés de uma abordagem teórica contemporânea e inovadora nos Estudos da Tradução, particularmente, da tradução literária, a ecotradução. As vozes da flora e da fauna, dos elementos e dos diferentes ecossistemas que ainda não foram suficientemente ouvidas ou estudadas nesta área de pesquisa estão pouco a pouco se difundindo a nível mundial, a começar pelas várias dimensões da ética do traduzir que dependem dos tradutores e que revelem ser

ferramentas valiosas no estudo da relação homem/natureza. Como aponta Michael Cronin,

> the challenge now is to bring translation to the heart of the dialogue about the future of our shared planet. (Cronin 2017, 7)
>
> (o desafio agora é trazer a tradução para o coração do diálogo sobre o futuro do nosso planeta compartilhado.)

Um possível primeiro esboço da teoria da ecotradução poderia levar a estudar a forma como os tradutores traduzem a natureza, os reinos animal, vegetal e mineral, presentes nas obras; descrever o mundo natural afim de examinar as funções e os efeitos das estratégias retóricas e as figuras de linguagem que os autores, e *a fortiori*, que os tradutores utilizam; tomar consciência do valor da natureza; analisar as relações da natureza e do homem na literatura traduzida, pesquisar e analisar os primórdios da internacionalização da literatura brasileira, ou seja, a partir das traduções de obras do século XIX-início do século XX. Daí a importância da elaboração de pressupostos que conceitualizem a ecotradução – pressuposto que a ecologia natural e os processos de tradução compartilham em uma série de características constitutivas – como teoria da tradução e da ética do traduzir a fim de examinar e refletir sobre a maneira de traduzir os relatos de viagem e o impacto destes sobre a história da mentalidade humana e sua percepção da natureza.

Bibliografia

Abralic – Associação Brasileira de Literatura Comparada. https://www.abralic.org.br/.
Baggerman, A.; Dekker, R. (2018). «Jacques Presser, Egodocuments and the Personal Turn in Historiography». *The European Journal of Life Writing*, 7. https://www.researchgate.net/publication/328742267_Jacques_Presser_Egodocuments_and_the_Personal_Turn_in_Historiography.
Bassnett, S., Lefevere (1990). *A Translation, History and Culture*. London: Printer Publishers.
Bassnett, S.; Johnston, D. (eds) (2019). «The Outward Turn in Translation Studies». *The Translator*, 25(3), 181-8. https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13556509.2019.1701228.
Blanc, C. (2019). *Histoire naturelle de la traduction.* Paris: Les Belles Lettres.
Blanc, N.; Chartier, D.; Pughe, T. (2008). «Littérature et écologie: vers une écopoétique». *Écologie & politique*, 36, 15-28. https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2008-2-page-15.htm. Acesso 14/06/2023.
Bora, Z.M.; Braga, E.F. (eds) (2017). *Anais do III Congresso Internacional de Literatura e Ecocrítica: Diálogos ecocêntricos: arte, cultura e justiça*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura.
Bora, Z.M. (2021). «Uma sociedade em desarmonia e a ecocrítica; entrevista com Zélia Bora». *Jornal Amazônia Latitude*. https://amazonialatitude.com/2021/04/20/somos-produtos-de-uma-sociedade-em-desarmonia-com-o-ambiente-diz-zelia-bora/.
Broc, N. (1999). *Dictionnaire illustré des explorateurs et grand voyageurs français du XIX siècle*. Vol. 3, *Amérique.* Paris: Ed. CTHS.
Buekens, S. (2019). «L'écopoétique: une nouvelle approche de la littérature française». *Revista Etudes de la littérature Française des XXe e XXIe siècles*, 8. https://journals.openedition.org/elfe/1299.
Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
Byrnes, A. (2021). « The Scientific Traveller ». Pettinger, A.; Youngs, T. (eds), *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London: Taylor and Francis.
Ceia, C. (2018). *E-Dicionário de Termos Literários*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica/.
Chelebourg, C. (2012). *Les Ecofictions. Mythologies de la fin du monde*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
Chesterman, A. (2018). «Moving Conceptual Boundaries: So What?». Dam, H.V.; Brøgger, M.N.; Zethsen, K.K. (eds), *Moving Boundaries in Translation Studies.* London: Routledge, 12-25. https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/312683/2018c.Boundaries.pdf?sequence=1.
Constantinescu, M. (2020). «Écologie et traduction, écologie de la traduction». *Atelier de Traduction*, 33-4.
Constantinescu, M. (2021). «La littérature verte pour la jeunesse au prisme de la traduction». *Atelier de Traduction,* 35-6.
Cronin, M. (2017). *Eco-Translation: Translation and Ecology in the Age of the Anthropocene*. London: Routledge.

Cronin, M. (2021). « Translation and Climate Change». Bielsa, E.; Dionysios, K. (eds), *The Routledge Handbook of Translation and Globalization*. Abington: Routledge, 85-99.

Even-Zohar, I. (1978). «The Position of Translated Literature within the Literary Polysistem». Holmes, J.S.; Lambert, J.; Van Den Broeck, R. (eds), *Literature and Translation*. Leuven: Acco.

Gengshen, H. (2003). «Translation as Adaptation and Selection, Perpectives». *Studies in Translatology*, 11(4), 284-91.

Gengshen, H. (2020). *Eco-Translatology. Towards an Eco-paradigm of Translation Studies*. Singapore: Springer.

González, E.P. (2021). «Apresentação». *Revista Alea*, 23(1). Dossiê «Habitar a Terra». https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/issue/view/1871.

Grupo de Estudos Ecocríticos (GEco) (2018). https://www.grupoecocritico.com.br.

Guerini, A.; Torres, M.H.C.; Fernandes, J.G. (eds) (2021). *Cadernos de Tradução* «Traduzindo a Amazônia 1», 41. https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/3201.

Holmes, J. [1972] (2000). «The Name and Nature of Translation Studies». Venuti, L. (ed.). *The Translation Studies Reader*. New York: Routledge.

Lambert, J. [1985] (2011). «A Tradução». Trad. M.H. Torres, Á. Faleiros. Guerini, A.; Torres, M.H.; Costa, W. (eds), *Literatura & Tradução, Textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Langlet-Dufresnoy, A. (2021). «Quinze ans au Brésil ou excursions à la Diamantine». Trad. M.H. Torres. *Cadernos de Tradução*, 41(1), 185-212. https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/84953/47769.

magagnin, P. (2020). «L'éco-traductologie chinoise: un engagement problématique». Muguraş, C.; Regattin, F. (eds), *Écologie et traduction, écologie de la traduction*. *Atelier de Traduction*, 33-4.

Pedrosa, C.; Leone, L., Dias, C. (eds) (2021). *Alea.* «Habitar a terra: poesia e latino-americanidade», 23(1). https://revistas.ufrj.br/index.php/alea.

Pinto, F., Magalhães, H. (2013). «Contribuição da ecocrítica ao ensino de literatura». *Revista Litterata, Universidade Santa Cruz (BA)*, 3(1). https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb356843921.

Potelet, J. (1993). *Le Brésil vu par les voyageurs français, 1816-1840*. Paris: L'Harmattan.

Purvin, G.J. (2020). «Ecoliteratura Brasileira no Século XIX?». *Revista pub Diálogos Interdisciplinares*. https://www.revista-pub.org/post/02102020. Acesso 21/06/2023.

Regattin, F. (2018). *Traduction et évolution culturelle.* Paris: L'Harmattan.

Rueckert, W. (1978). «Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism». *Iowa Review,* 9(1), 71-86.

Sardin, P. (2007). «De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et pretexte». *Revista Palimpsestes*, 20. https://journals.openedition.org/palimpsestes/99#bodyftn2.

Simoni, K. (2021). «Tudo arde, tudo queima: o sincretismo de Gemma Ferruggia entre a viagem real e a viagem literária». Guerini, A.; Torres, M.H.; Fernandes, J.G. (eds), *Cadernos de Tradução* «Traduzindo a Amazônia 1», 41. https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/84956.

Siou, G. (2017). *Les Célestes, histoires de femmes*. Paris: Ed. Du Désir.

Torres, M.H. (2015). « A virada institucional nos Estudos da Tradução no Brasil». Sousa, G.H.P. (ed.), *História da tradução: ensaios de teoria, crítica e tradução literária*, vol. 1. Campinas, SP: Pontes, 111-22.
Torres, M.H. (2021). «A problemática da retroconversão». Guerini, A.; Torres, M.H.; Fernandes, J.G. (eds), *Cadernos de Tradução* «Traduzindo a Amazônia 1», 41. https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/84952/47768.
Toury, G. (2012). *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.
Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute.
Vihelmaa, E. (2009). «L'éthique du traducteur à l'épreuve de l'écologie». *Méta*, 54(4), 857-70.
Vihelmaa, E. (2015). «Kuusi merkitystä. Mistä lajienvälisessä kääntämisessä on kyse? (Seis assuntos. Do que se trata a tradução interespécies?)». *Trace: Finnish Journal for Human-Animal Studies*, 1. https://trace.journal.fi/article/view/48383.
Vihelmaa, E. (2021). *Vähän enemmän vähemmän – Löytöretkiä kestävämpän elämään* (Um pouco mais, um pouco menos – Descobertas para uma vida mais sustentável). Helsinki: Kirjapaja.
Wagner-Egelhaaf, M. (ed.) (2019). *Handbook of Autobiography/Autofiction.* Vol. 1, *Theory and Concepts.* Boston; Berlin: De Gruyter.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Tereza Batista cansada de guerra de Jorge Amado em italiano
Uma análise paratextual

Elena Manzato
Università di Pisa, Italia

Abstract This paper aims to analyse and present the Italian paratexts of the Brazilian novel *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) by Jorge Amado. Paratexts are a valuable instrument, sometimes even better than the actual translation, in order to verify how the cultural and literary systems are represented. In this case, by examining the paratextual elements, the representation of Brazilian women and of Brazil in general is discussed, as well as the status of the translation and the translation agents involved in the process, the rewarded translatress Giuliana Segre Giorgi and the publishing houses.

Keywords Paratextos. Tradução. Literatura. Jorge Amado. Representação da mulher.



Edizioni Ca'Foscari

Peer review
Submitted 2023-05-09
Accepted 2023-09-25
Published 2023-12-20

Open access
© 2023 Manzato | CC BY 4.0



Citation Manzato, E. (2023). "*Tereza Batista cansada de guerra* de Jorge Amado em italiano". *Rassegna iberistica*, 120, 235-250.

1 Introdução

O presente artigo tem por objetivo analisar os paratextos das edições italianas do romance *Tereza Batista cansada de guerra* (1972) de Jorge Amado através das seguintes etapas: a) apresentação do romance, b) definições dos elementos paratextuais, c) historiografia das traduções e identificação dos agentes e, finalmente, d) análise dos paratextos das edições italianas. O interesse pelos elementos paratextuais parte da hipótese de que esse espaço-limiar desempenha um papel importante na representação do sistema cultural de partida e, neste caso concreto, da mulher brasileira.

Em nível teórico, no que diz respeito à análise dos paratextos editoriais, embora *Seuils* (1987) de Gérard Genette seja considerada uma obra seminal, em seu *corpus* o autor utiliza apenas alguns textos traduzidos e não analisa as funções que poderiam ser específicas dos paratextos em tradução literária. Portanto, as definições apresentadas por Genette aqui serão acompanhadas pelas considerações de Marie-Hélène Catherine Torres (2011), em seu estudo dos paratextos de obras canônicas brasileiras traduzidas para o francês, e de Kathryn Batchelor em *Translation and Paratext* (2018). Torres propõe uma divisão dos paratextos que se revelou proveitosa para a análise do *status* das traduções e da história da tradução, ao passo que Batchelor contextualiza o trabalho de Gérard Genette e adapta partes dele aos Estudos da Tradução, além de desenvolver uma extensa revisão bibliográfica sobre o assunto.

A abordagem crítica, ao examinar os elementos paratextuais italianos, será complementada pelos Estudos feministas da Tradução transnacional (Castro, Spoturno 2020), que propõe uma revisão e uma análise do material paratextual em tradução, mostrando a mudança dos paratextos desde 1975 – data da primeira publicação italiana do romance – até hoje, utilizando os feminismos como lugar de enunciação.

2 O romance, Jorge Amado e o feminismo

Tereza Batista cansada de guerra (1972) é um romance que a crítica costuma situar na ‘segunda fase’ amadiana, na qual o autor deixa a denúncia social como pano de fundo – denúncia prevalente nos romances da primeira fase como *Cacau* (1933), *Suor* (1934) e *Jubiabá* (1935), por exemplo – para dar vida a histórias de personagens, das quais se destacam especialmente as mulheres, através de uma narração envolvente e capaz de expor a riqueza e as contradições de sua terra natal, a Bahia. A história da protagonista, Tereza, embora narrada em chave quase épica como se fosse uma heroína, é profundamente dramática: aos treze anos ela é vendida por seus tios ao

e-ISSN 2037-6588

terrível Justiniano Duarte da Rosa, apelidado de Capitão Justo, um violento coronel estuprador de meninas impúberes. Após um trágico período de escravização sexual, Tereza consegue se libertar e, em seguida, por uma fase de sua vida é a amante do Doutor Emiliano Guedes, com quem descobre o amor e a ternura. Quando este falece – enquanto está tendo uma relação carnal com ela – Tereza encontra-se novamente sozinha, abandonada: as convenções sociais, assim como as leis, não permitem que ela herde qualquer coisa do amante.

Tereza Batista começa então a sua jornada como prostituta e dançarina entre os estados de Sergipe e da Bahia. A moça está acostumada a lutar desde criança, ela é apresentada como uma guerreira, filha de Iansã, e uma defensora dos oprimidos, dos mais pobres às prostitutas. Na cidadezinha de Buquim, ela enfrenta e derrota a varíola sem nunca ser tocada por ela, acompanhada pelo *orixá* Omolu, garante a vitória à causa das prostitutas da Barroquinha, em Salvador, e finalmente encontra amor e paz, o fim da guerra, nos braços do marinheiro Januário Gereba.

Trata-se de uma história de luta, de vitórias, de sangue e de deuses, uma história protagonizada por uma mulher racializada: não lhe faltam certos traços estereotipados – que, no entanto, possivelmente terão contribuído para o sucesso do romance – como a força da mulher negra brasileira, uma trabalhadora incansável e, ao mesmo tempo, uma amante ideal e sedutora, uma bailarina extraordinária e uma guerreira rebelde. A erotização de seu corpo também permeia o texto e, ao mesmo tempo, está entrelaçada com cenas de violência brutal à qual a protagonista é submetida.

Dois outros elementos fundamentais são: a narração como uma *história de cordel*, típica do Nordeste brasileiro, e a presença da religiosidade afro-brasileira, particularmente a do candomblé, de modo que várias divindades africanas e a ritualidade ligada a esse contexto aparecem no romance.

No Brasil, a reação mais severa a essa obra amadiana veio da crítica Walnice Nogueira Galvão, que afirmou:

> A prostituta de Jorge Amado se ergue como uma notável produção imaginária de machismo latino-americano. [...] Tereza Batista é a mulher ideal de todos os homens progressistas com dinheiro na carteira. Prostituta, bonita, calorosa, acolhedora, de bom caráter e, sobretudo, mulata; esta, a fantasia erótica predominante em todos os povos com passado escravista. (Galvão 1976, 21)

Tereza Batista, de fato, protagoniza uma história de luta e de resistência, porém apresenta alguns aspectos problemáticos: a função serviçal tipicamente ligada às figuras femininas – mais ainda às mulheres racializadas em contexto brasileiro –, o fato de ser uma mulher negra, *mixed-race*, e uma prostituta reproduz outro estereótipo

muito presente na cultura brasileira e que foi frequentemente exportado por meio da literatura. Conforme a estudiosa feminista negra brasileira Lélia Gonzalez, com efeito, a mulher negra continua sendo frequentemente considerada como *mucama* e ainda é vista como empregada doméstica; desde a escravidão a vida dessa mulher era permeada por abusos sexuais (Gonzalez 2019, 245).

A esse respeito, Jorge Amado, quando entrevistado por Alice Raillard (1990, 305), afirmara ter como objetivo a apresentação ao público-leitor de histórias de mulheres fortes: ele acreditava que nos seus livros elas fossem mais heroicas do que os homens e considerava a mulher brasileira duplamente oprimida, como brasileira e como mulher. Contudo, o autor baiano tinha uma ideia ambígua acerca do movimento feminista e das feministas em geral. Algumas entrevistas feitas entre o Brasil e a Itália representam um significativo exemplo das suas suposições. Em 1973, entrevistado com o poeta Vinícius de Moraes para a revista brasileira *Manchete*, declarava ser totalmente a favor da igualdade dos direitos entre homens e mulheres, mas definia as feministas «umas amargas» (Noblat 1973, 98). Em seguida, numa entrevista de 1984 para *Ele Ela*, revista de «prazer e informação para o homem», alegava:

> Não me considero machista e tenho horror às feministas. Porque eu gosto de mulher, e feminista é o machista de saias. Quando não é machona. (Berg 1984, 106)

Nas afirmações acima é fácil enxergar um estereótipo e um desentendimento infelizmente ainda bastante difusos, ligados a uma visão ultrapassada que coloca machismo e feminismo como antônimos, e à ideia de que o feminismo quer a mulher como ser superior ao homem ou sua antagonista. Apesar dessas afirmações, Jorge Amado, entrevistado no mesmo ano na Itália por Remo Binosi para *Grazia*, deu uma resposta diferente. O entrevistador quis saber se as suas protagonistas eram um símbolo ou se a mulher brasileira era realmente tão forte. O autor baiano respondeu:

> La donna brasiliana è sempre stata doppiamente sfruttata: come classe e come sesso. Certo ultimamente c'è stata un'evoluzione, il femminismo per così dire ha 'lavorato' anche in Brasile soprattutto nella classe medio-borghese. Ma comunque io credo che i miei personaggi abbiano davvero qualcosa della donna brasiliana. (Binosi 1984, 33)

É interessante para a recepção na Itália que a história da protagonista foi uma fonte de inspiração para as mulheres italianas, tanto que, conforme Jorge Amado, um grupo feminista de Milão decidiu adotar o nome de Teresa Batista (Raillard 1990, 307).

3 *Tereza Batista* na Itália

Na Itália, o romance foi publicado pela primeira vez em 1975 – apenas três anos após a primeira publicação brasileira – por Einaudi com o título *Teresa Batista stanca di guerra*, em tradução de Giuliana Segre Giorgi. Seguiram-se mais seis edições de Einaudi (1989; 1999; 2005; 2013 em formato digital; 2014), uma do Club degli Editori (1975), uma de Mondadori (1998), uma de Fabbri (2012) e uma de Garzanti (2022). Além disso, o romance foi selecionado para compor um dos dois volumes da prestigiosa coleção «I Meridiani» de Mondadori, dedicados a Jorge Amado, organizados por Paolo Collo e publicados em 2002. A edição mais recente foi publicada em novembro de 2022. O quadro a seguir resume a cronologia das publicações italianas do romance em análise.

Quadro 1 Traduções italianas de *Tereza Batista cansada de guerra*

Títulos, ano de publicação no Brasil e tradutora	Publicação na Itália	Editora	Coleção
Tereza Batista cansada de guerra (1972)	1975	Einaudi	Supercoralli
	1975	Club degli Editori	Un libro al mese
	1989	Einaudi	Einaudi Tascabili
Teresa Batista stanca di guerra	1998	Mondadori	I Miti
	1999	Einaudi	Einaudi Tascabili
	2002	Mondadori	I Meridiani [*Jorge Amado: romanzi*]
Tradução de Giuliana Segre Giorgi	2005	Einaudi	ET Scrittori
	2012	Fabbri	Biblioteca del Novecento
	2013	Einaudi	ET Scrittori (edição digital)
	2014	Einaudi	ET Scrittori
	2022	Garzanti	Elefanti Bestseller (edição impressa e digital)

Analisando o número de edições e de reimpressões listadas no site do OPAC SBN (Catálogo das Bibliotecas Nacionais Italianas),[1] além dos dados presentes nos próprios livros, é evidente o sucesso de público

1 É de considerar que os dados do Sistema Bibliotecario Nazionale não são exatos como poderiam ser aqueles fornecidos pela própria editora, mas, embora não se trate do número definitivo, trata-se de um valor indicativo do sucesso do romance.

alcançado pela obra. Contam-se onze edições, dez reimpressões da edição Einaudi Tascabili (formato de bolso) e vinte e três reimpressões da edição ET Scrittori de Einaudi.

Giuliana Segre Giorgi (1911-2009), a única tradutora do romance, recebeu, junto com o autor, um prêmio do Istituto Italo-Latino Americano em 1976. Giorgi traduziu obras de outros autores canônicos de língua portuguesa, tais como Eça de Queirós, Machado de Assis, Mário de Andrade e Osmar Lins. Foi militante antifascista e aluna de Leone Ginzburg. Era sobrinha do deputado socialista Claudio Treves e prima de Carlo Levi, político, escritor e artista antifascista. Casou-se com Bruno Giorgi, escultor ítalo-brasileiro e militante comunista, e viveu em trânsito entre a Itália, a França e o Brasil. Ademais, é autora de *Piccolo memoriale antifascista* (1994) e *L'odore della guerra* (2003).

No que se refere às editoras envolvidas, trata-se na maioria dos casos de grandes editoras: vale destacar que em 1975, ano de publicação de *Teresa Batista stanca di guerra*, já tinham se passado quase vinte anos desde a estreia de Jorge Amado no panorama editorial italiano – em 1949 com a publicação da tradução de *Terras do sem fim* pela editora Bompiani – e que o autor já era uma personalidade conhecida, além de traduzida, em vários países. Em nível editorial e literário, a década de 1970 é marcada pelo *boom* da literatura latino-americana e o sucesso de Jorge Amado, apesar de não ser comparável com o de autores como García Márquez ou Vargas Llosa, segue o caminho dessa tendência editorial. Além disso, é publicada na Itália em 1972 a *Storia della letteratura brasiliana* de Luciana Stegagno Picchio, que certamente corrobora o valor literário do autor para além do seu estatuto de escritor de best seller.

4 Os paratextos

Os paratextos examinados correspondem àqueles que Gérard Genette (1987, 6) define peritextos, ou seja, os elementos paratextuais que se encontram materialmente junto ao livro. No nosso caso, serão analisadas as seguintes partes: capas, contracapas, orelhas do libro, prefácios e notas de tradução. O objetivo é entender o estatuto das traduções e a representação da mulher e do Brasil, portanto vale referir as considerações de Kathryn Batchelor e de Marie-Hélène Catherine Torres a respeito dos paratextos. Partindo das teses de Genette, Batchelor define os paratextos como elementos que podem comentar o texto, apresentá-lo a quem lê, ou influenciar a sua recepção. Após uma atenta revisão bibliográfica das definições de paratexto utilizadas em várias áreas dos Estudos da Tradução – desde a terminologia até a localização – a definição que a autora propõe é a seguinte:

e-ISSN 2037-6588

> A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received. (Batchelor 2018, 142)

Marie-Hélène Catherine Torres (2011, 17), que tem dedicado diversas pesquisas à história da tradução e mais especificamente à literatura brasileira traduzida na França, divide o material paratextual de acordo com as suas funções, a fim de analisar o *status* da tradução e da sua representação: por um lado encontramos os aspectos morfológicos, que aparecem na parte mais externa do livro, nas capas, orelhas, páginas dos créditos, e que dão uma ideia de como a tradução é considerada (presença do tradutor ou da tradutora, língua e contexto de partida); por outro lado nos deparamos com o discurso de acompanhamento, composto por aqueles paratextos nos quais a ideologia aparece de modo mais evidente.

4.1 Os aspectos morfológicos

Diferentemente do discurso de acompanhamento, como veremos a seguir, nos aspectos morfológicos, que nos revelam informações sobre o estatuto da tradução, não há uma evolução ao longo do tempo nem mudanças significativas. O nome da tradutora Giuliana Segre Giorgi, embora ela tenha recebido um prêmio pela sua tradução, nunca é colocado na capa. Nas últimas reimpressões de Einaudi surge na contracapa, entre a sinopse do romance e as informações sobre o autor. O nome dela também está presente na página dedicada aos créditos, onde também é referido o título original.

No que se refere à visibilidade da língua portuguesa, nunca é mencionado o fato de que se trata da língua de partida do texto. Contudo, o público-leitor menos informado chega a deduzir essa informação através de outros elementos paratextuais, como as sinopses na contracapa ou no prefácio presente nas edições de Einaudi Tascabili.

É interessante observar, no que se refere à representação do Brasil, país de origem do romance, que nas edições Einaudi há uma seção especial localizada no final do texto, uma página que leva o título de *Assonanze*: trata-se de uma pequena bibliografia dedicada à protagonista Tereza Batista. Entre as sugestões de leitura aconselham-se dois romances de Jorge Amado (*Jubiabá* e *Gabriella, garofano e cannella*), o volume *Storia della letteratura brasiliana* de Luciana Stegagno Picchio, duas obras (*Padroni e schiavi* e *Case e catapecchie*) entre as mais importantes de Gilberto Freyre, indicado como autor cuja tese estimulou o romance do Nordeste, *Una zona esplosiva: Il Nordeste del Brasile* de Josué de Castro, *Culti afrobrasiliani* de Pietro Cavoba e *Samba. Sua história, seus poetas, seus músicos e seus*

cantores de Orestes Barboza.[2] Essa pequena bibliografia é fornecida a fim de «capire meglio le passioni di Teresa Batista».

A ideia de providenciar algumas sugestões de leitura para adentrar o mundo do romance e da protagonista é indubitavelmente interessante. Ainda mais estimulante seria atualizar a bibliografia, que permanece a mesma desde 1989 até a última edição de 2014, apresentando textos mais recentes, já que a história da protagonista e o seu ambiente resultam romantizados e exotizados, e esse tipo de visão já foi revista e revisitada por várias áreas de estudo. Ademais, a falta de atualização é também evidente nos outros paratextos, especialmente nas notas de tradução.

Outro aspecto morfológico que proporciona indícios sobre o *status* da tradução é a lista, criada pela editora Einaudi, das demais obras do autor traduzidas para o italiano. Aqui é possível constatar uma certa superficialidade nas referências dos títulos, que pode ser prova de um *status* inferiorizado da tradução. No caso das edições de *Tereza Batista*, as listas de publicações de Jorge Amado em italiano denotam algum descuido: vários títulos não são corretos, alguns são misturados – *Sudore della notte* ao invés de *Sudore* e *Agonia della notte* – e a trilogia dos *Subterrâneos da liberdade* sempre refere títulos diferentes, podendo até gerar confusão para o potencial público-leitor.

4.2 O discurso de acompanhamento: capas, contracapas, orelhas e prefácios

No que diz respeito às capas, observa-se uma representação heterogênea, mas que segue dois princípios já encontrados numa análise dos paratextos de *Gabriela, cravo e canela* (1958) (Manzato 2020): a tendência a ‘branquear’ a protagonista e a erotizar o corpo da mulher. Isto, de fato, pode ser visto nas edições Einaudi, enquanto as do Club degli Editori, Mondadori e Fabbri permanecem mais neutras em termos de imagem, utilizando ilustrações que representam uma casa sobre as águas, uma mulher estilizada e flores vermelhas, respectivamente **[fig. 1]**.

A representação de Tereza Batista torna-se cada vez mais negra (e mais despida) a partir da primeira edição Einaudi de 1975 até à última de 2014. Parece haver um regresso ao branqueamento na

2 Os títulos em português das obras de Gilberto Freyre são *Casa-grande e Senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936); as traduções italianas mencionadas são de 1965 e 1972. O título da obra de Josué de Castro é *Sete palmos de terra e um caixão* (1965) e a tradução italiana é do ano seguinte. A obra de Orestes Barboza sobre o samba é citada em português no paratexto e, em seguida, especifica-se que a edição italiana de 1988 é organizada por Paolo Scarnecchia, sem porém mencionar o título traduzido.

e-ISSN 2037-6588

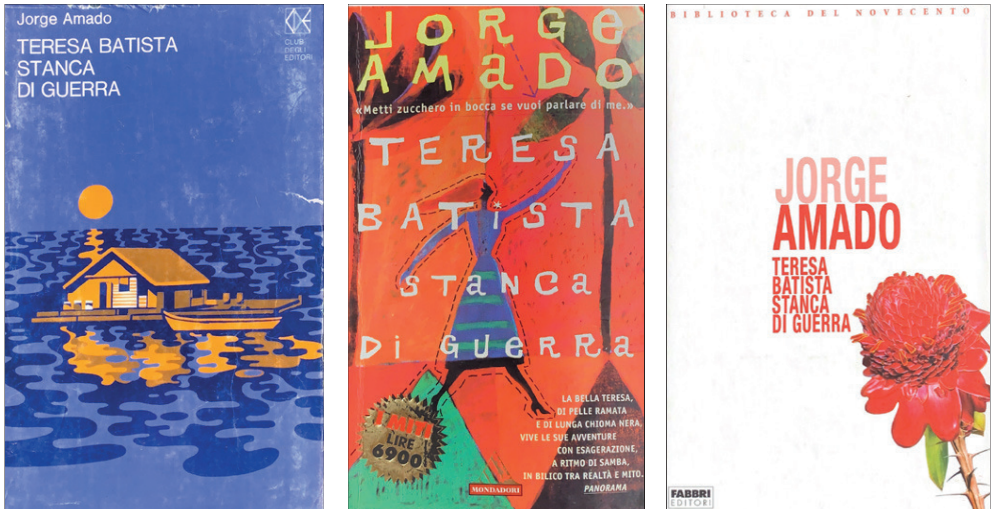


Figura 1 Capas de Club degli Editori (1975), Mondadori (1998) e Fabbri (2012). Reprodução da autora

última edição de 2022, de Garzanti, onde se entreveem um braço e uma perna brancos, levemente bronzeados. Trata-se de um detalhe da pintura intitulada *Belle du jour* de Catherine Abel. Na edição de 1975 há uma fotografia do californiano Ronald Mesaros que retrata uma moça branca e sorridente; atrás dela há um animal na sombra, que poderia ser tanto um cachorro amigável quanto uma criatura famélica. As sucessivas edições e reimpressões Einaudi apresentam nas capas, sucessivamente: um detalhe de *Onde eu estaria feliz* do modernista brasileiro Emiliano Cavalcanti (edição 1989, reimpressão 1995), um detalhe de *Le Rêve* do francês Henri Rousseau (edição 1989, reimpressão 2005), um detalhe de *L'esprit des morts veille* de Paul Gauguin (edição 1989, reimpressão 2008) **[fig. 2]**. A edição Einaudi de 2014 mostra a fotografia em primeiro plano do perfil de uma mulher negra, com os ombros despidos e lírios entre a cabeleira farta e encaracolada.

No primeiro quadro de Cavalcanti podemos ver representadas duas mulheres negras em primeiro plano, com leves vestidos brancos e decotes amplos, duas mulheres nuas atrás e um cavalo ou talvez um jumento no fundo, que aparentam estar próximos de um rio ou de uma baía marítima. No segundo, *Le Rêve*, embora os efeitos de luz escureçam a figura em primeiro plano, Rousseau pinta uma mulher branca imersa numa onírica e rica paisagem tropical. Finalmente, o quadro de Gauguin retrata uma mulher negra, deitada de bruços sobre um leito branco, que olha de lado para o espectador. Atrás há uma figura na penumbra, representando o espírito dos mortos que

dá o título à obra. Se a primeira imagem, também pensando na origem brasileira do autor, poderia ser uma representação mais próxima, mais realística, da protagonista Tereza e de algumas ambientações do romance, as duas pinturas francesas apresentam alguns aspectos estereotipados e etnocêntricos: em *Le Rêve*, a protagonista é uma mulher branca deitada como se estivesse num trono, como se dominasse o ambiente tropical que a circunda, enquanto no quadro de Gauguin a mulher negra é representada numa posição de nua passividade, mas com um olhar algo provocante, sedutor. Por um lado, a passividade – forçada – pode remeter à primeira fase da história de Tereza, impotente escravizada sexual nas mãos do cruel Capitão Justiniano Duarte da Rosa; por outro lado, o olhar sedutor relembra a representação estereotipada da mulher racializada, mestiça, eternizada pelas obras de Gilberto Freyre, e remete para as observações da crítica Walnice Galvão sobre o fato de Tereza constituir o *objeto* do desejo dos homens, sensual mas passiva, sedutora mas condescendente.

Na primeira edição de 1975 de Einaudi – e na do mesmo ano de Club degli Editori – o texto da contracapa apresenta o romance como um best seller, indicando os 150.000 exemplares vendidos em dois meses no Brasil, e segue resumindo alguns dos acontecimentos principais do livro. O texto termina com uma frase chamativa para o público-leitor, que pode ser facilmente atraído pelo exotismo do ambiente e das personagens que protagonizam as histórias amadianas:

> Con i suoi colori di eterno carnevale, i suoi caldi umori popolareschi, fantastici e realistici allo stesso tempo, il romanzo è una travolgente ballata che si legge tutta d'un fiato.

A alusão ao carnaval, aos quentes humores, e aos elementos realísticos-fantásticos – comuns aos romances do realismo mágico já célebres na Itália e amplamente publicados – são certamente três pontos que vale a pena aprofundar. No que diz respeito ao carnaval e ao enredo, protagonizado por uma mulher negra, é pertinente referir uma observação de Lélia Gonzalez: o carnaval no Brasil é o momento de subversão e de consagração mística da mulher negra, que se contrapõe à violência do seu viver quotidiano. Na perspectiva típica do mito da democracia racial, o carnaval é o momento em que ocorre uma exaltação dessa mulher, aclamada na passarela, mas que no dia a dia fica geralmente relegada ao espaço doméstico e a atividades ligadas ao cuidado da pessoa, muitas vezes informais e precárias. Os «caldi umori», que apresentam um prelúdio às peripécias sexuais do romance, são muito provavelmente um outro elemento atrativo para o público-leitor. Finalmente, a mistura de real e fantástico, apesar de não caracterizar Jorge Amado tanto quanto outros autores latino-americanos como por exemplo Gabriel García Márquez, é – especialmente

e-ISSN 2037-6588



Figura 2 Capas de Einaudi em diferentes reimpressões da edição de 1989. Reprodução da autora

em 1975, em pleno *boom* do realismo mágico – mais um elemento essencial que garante um chamado forte para quem lê.

Em seguida, a partir da edição de 1989, nas contracapas einaudianas encontra-se um texto diferente, que poderia ser definido como um conjunto de palavras-chave que pretendem definir a protagonista e seu percurso:

> Vita e miracoli di Teresa Batista venduta tredicenne dai parenti a un turpe orco stupratore, giustiziera del suo tiranno, prostituta capace di ridiventar vergine a ogni nuovo amore, sambista inarrivabile, irriducibile debellatrice del *diavolo* nero, indomita sindacalista dei bordelli, generosa animatrice di ogni rivolta contro l'ingiustizia terrena; santa, probabilmente figlia della divinità guerriera Iansã, o addirittura, Iansã stessa, eternata con divertimento e golosità inesauribili dal più popolare narratore brasiliano.

A palavra *diavolo* não está grifada por um acaso, já que curiosamente esse termo, nas reimpressões das edições posteriores a 1989, veio substituir a mais pertinente palavra *vaiolo*. Em todas as reimpressões e edições sucessivas, portanto, descobrimos que Teresa vai debelar um misterioso diabo, talvez metafórico, em vez da varíola. De qualquer forma, a descrição acima apresenta a protagonista em toda a sua potência de heroína que representa ao mesmo tempo uma vítima e um guerreira, doce e tenaz, divina e narrada com «golosità». Aliás, a *parabola golosa* constitui um elemento constante e de

sucesso na narrativa de Jorge Amado – os exemplos mais imediatos são as supimpas cozinheiras Gabriela e Florípedes, além da presença frequente de receitas em outras obras amadianas – e em ensaios sobre a narrativa dele, como por exemplo o volume *Ricette narrative* (1994) organizado por Giulia Lanciani.[3] Mas a gula não diz respeito apenas à gastronomia, pois esse elemento está frequentemente ligado a uma metáfora sexual, reiterada nas obras protagonizadas por Gabriela e Dona Flor, que remete mais uma vez ao estereótipo da disponibilidade sexual e da carga erótica da mulher negra.

A edição da coleção«I Miti» de Mondadori apresenta uma maior sexualização a nível textual. No texto, de fato, são referidas várias citações do romance com as características físicas da protagonista e que ilustram a intensidade da personagem: a «bella Teresa, di pelle ramata e di lunga chioma nera» que «vive le sue avventure con esagerazione», «coraggiosa vendicatrice di tutti i torti» e «formidabile amante», além de «angelica e violenta». Na capa, Mondadori cita também uma breve frase (em itálico na citação a seguir) da epígrafe do romance, onde Amado coloca a «canzonetta di Dorival Caymmi per Teresa Batista», aqui em sua tradução para o italiano:

Mi chiamo *siá* Teresa
E olezzo di rosmarino
Metti zucchero in bocca
Se vuoi parlare di me.

Un fiore tra i capelli
Un fiore sul tuo scrigno
Mar e *rio*.

Vale destacar que, apesar de apresentar uma versão mais sexualizada da mulher em vários paratextos, na tradução o erotismo resulta por vezes atenuado: um bom exemplo é precisamente a modinha citada,[4] cuja segunda estrofe original é: «Flor no cabelo / Flor no xibiu / Mar e rio». *Xibiu*, traduzido para o italiano com «il tuo scrigno», não se configura numa alusão sutil, mas refere-se explicitamente a um órgão sexual da mulher, à vulva.

Nas edições Einaudi, pelo contrário, há uma maior erotização da mulher a nível iconográfico na capa, mas no texto a editora usa uma estratégia diferente, utilizando a seguinte frase: «Un simbolo della

3 A *parabola golosa* mencionada acima vem do título de um artigo de Ettore Finazzi-Agrò: «La parabola golosa: oralità e alimentazione in *Gabriela*», publicado em 1994 pela editora Bulzoni.

4 A *Modinha para Tereza Batista* tornou-se a trilha sonora da minissérie brasileira da TV Globo inspirada no romance amadiano: seus 28 episódios saíram em 1992 e a atriz Patrícia França representou a protagonista.

forza misteriosa che appartiene solo alle donne». Colocada na capa da reimpressão de 2005, esse slogan chamativo é deslocado na contracapa na edição de 2014, reimpressão de 2018. Essa afirmação sobre a força das mulheres evidencia um tema que está na moda, o empoderamento, cavalo de batalha do feminismo liberal que, porém,

> è fermo nel suo rifiuto di prendere in considerazione quei vincoli socioeconomici che rendono libertà ed *empowerment* impossibili per la vasta maggioranza delle donne. (Aruzza, Bhattacharya, Fraser 2019, 25)

No que diz respeito aos prefácios, diferentemente dos textos mais editoriais das contracapas, o material é bastante limitado: a partir da edição Einaudi de 1989 há um breve texto anônimo no começo do livro, que permanece idêntico até às últimas edições e que podemos supor ter sido redigido pela editora. Nesse prefácio, se assim podemos defini-lo, é descrita a trajetória estilística do autor, que principia com romances de «forte impegno sociale che lo resero […] celebre in tutto il mondo», menciona-se *Jubiabá* e, em seguida, é descrita a divisão em fases da obra amadiana, que a crítica afirma enfrentar uma mudança a partir da publicação de *Gabriela, cravo e canela* em 1958. Finalmente, há uma breve apresentação do enredo de *Tereza Batista*, «bella eroina dalla pelle di rame».

Quando são delineadas as personagens que aparecem na segunda fase amadiana, no prefácio são descritas como mais vitais e brasileiras, pois nunca desistem apesar das dificuldades, reiterando outro elemento frequentemente exotizado e romantizado: a miséria. Em pesquisas antecedentes, sobre as traduções e os paratextos de *Suor* e de *Gabriela, cravo e canela*, esse aspecto já fora evidenciado. A exotização e a romantização da miséria configuram-se como recursos utilizados para descrever a parcela mais pobre da população como mais forte, mais alegre, mais tenaz. Esse tipo de narração, assim como a do empoderamento da mulher, comporta muitas vezes o risco de mascarar o grave problema da desigualdade social, que aliás tem aumentado drasticamente nos últimos anos.

4.3 O metatexto: as notas

Outro paratexto interessante e normalmente pouco analisado são as notas de tradução, que na edição «I Meridiani» de Mondadori são eliminadas e transformadas em glossário: no caso das edições italianas de *Tereza Batista cansada de guerra*, as notas têm a função de esclarecer e explicitar o significado dos *realia*, termos culturalmente marcados, que se referem à culinária, a figuras religiosas e/ou ligadas à cultura popular e a termos que indicam pessoas de diferentes grupos étnicos.

Ao longo dos anos, o âmbito dos Estudos da Tradução tem proposto várias soluções para traduzi-los: inicialmente a modalidade era prescritiva, sugerindo diferentes opções de transposição dessas palavras para a língua de chegada, porém, mais recentemente esse tema foi abordado de um ponto de vista descritivo, observando as próprias soluções tradutórias em busca de normas. De fato, a excessiva explicitação dos termos culturalmente marcados denota amiúde uma modalidade etnocêntrica da tradução: essas palavras são quase sempre mantidas na língua original no texto e são evidenciadas através do uso do itálico – muitas vezes até por razões de normas editoriais –, e isso gera um efeito de estranhamento, além de tornar o texto exótico aos olhos do público-leitor.

É pertinente, no caso em análise, observar as definições propostas nas traduções. A tradução em objeto – que permanece a mesma até os dias de hoje – é de 1975, ano em que, dada a dificuldade de acesso ao contexto cultural brasileiro por parte do público geral na Itália, é compreensível uma abordagem quase didática, capaz de aproximar o público-leitor ao contexto cultural de partida. Contudo, as definições presentes na última edição resultam exatamente idênticas àquelas da primeira, tornando-se elementos críticos dadas as mudanças culturais e o processo de conscientização dos últimos anos.

Em particular, merecem uma maior atenção os termos ligados a grupos étnicos de origem africana e a práticas religiosos afro-brasileiras: são mantidos termos racistas como *mulatto* – derivado de *mulo*, criatura mestiça e serviçal – e *negro*, que em italiano tem uma conotação depreciativa e ofensiva. Além disso, as definições ligadas às autoridades religiosas do candomblé – mães e pais de santo – ou a práticas rituais são superficiais e exotizadas. Ao assimilar, por exemplo, *babalorixás* e *babalaôs* a figuras como videntes ou bruxos, esses cargos são privados do seu estatuto hierárquico e seus rituais são relegados a práticas folclóricas, rebaixando assim sua dignidade religiosa e espiritual.

5 Considerações finais

Foi aqui apresentada uma análise dos paratextos das edições italianas de *Tereza Batista cansada de guerra* de Jorge Amado visando salientar como foram representados o Brasil em geral e a mulher brasileira de forma mais específica. Através da análise surgiu uma narração muitas vezes estereotipada, etnocêntrica e exotizada do sistema cultural de partida, além de uma representação erotizada da mulher brasileira racializada. O Brasil e, mais concretamente, a Bahia são apresentados como um lugar de sonho, de cores carnavalescas. A protagonista, como representante da mulher brasileira, é amiúde retratada e apresentada ao público-leitor como objeto de

desejo, tentadora e condescendente ao mesmo tempo, mas também forte e guerreira na hora de enfrentar os obstáculos que sua dramática vida ficcional coloca no seu caminho.

Apesar de haver edições muito recentes, o paratexto não foi modificado nem atualizado ao longo do tempo, mantendo narrações e definições dos anos 1970 que hoje seria oportuno atualizar. Além disso, uma boa parte do vasto universo literário de Jorge Amado foi traduzido para o italiano naquela época, e novas traduções dariam certamente uma nova vida às suas personagens, heroínas e paisagens.

Finalmente, neste contexto e no cenário tradutológico atual, a observação atenta dos elementos paratextuais pode contribuir para que as novas publicações não fossilizem antigas narrações estereotipadas e exotizadas, mas sejam cada vez mais respeitosas dos contextos culturais de partida.

Bibliografia

Aruzza, C.; Bhattacharya, T.; Fraser, N. (2019). *Femminismo per il 99%. Un manifesto*. Trad. di A. Prunetti. Bari; Roma: Laterza. Trad. di: *Feminism for the 99 Percent. A Manifesto*. London; New York: Verso, 2019.
Baker, M.; Saldanha, G. (ed.). (2020). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3rd ed. New York: Routledge.
Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. New York; London: Routledge.
Berg, M. (1984). «Jorge Amado: sou um homem extremamente romântico e sensual». *Ele Ela*, 187, 24-26-86-106.
Binosi, R. (1984). «E negli occhi un sogno di libertà…». *Grazia*, 2243, 28-33.
Castro, O.; Spoturno, M.L. (2020). «Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional». *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 13, 11-44. https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02.
Collo, P. (a cura di) (2002). *Jorge Amado. Romanzi*, vol. 2. Milano: Mondadori.
Galvão, W.N. (1976). «Jorge Amado: respeitoso, respeitável». Galvão, W.N. (ed.), *Saco de gatos. Ensaios críticos*. São Paulo: Duas cidades, 13-22.
Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
Gonzalez, L. (2019). «Racismo e sexismo na cultura brasileira». Hollanda, H.B. de (ed.), *Pensamento feminista brasileiro. Formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 237-56.
Noblat, R. (1973). «Papo quente na Bahia». *Revista Manchete*, 1086, 94-100.
Raillard, A. (1990). *Conversando com Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Record.
Stegagno Picchio, L. (1972). *La letteratura brasiliana*. Milano: Edizioni Accademia.
Torres, M.-H.C. (2011). *Traduzir o Brasil literário. Paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart.

Edizioni italiane di *Tereza Batista cansada de guerra* di Jorge Amado

Segre Giorgi, G. (trad.) (1975). *Teresa Batista stanca di guerra*. Torino: Einaudi.
Segre Giorgi, G. (trad.) (1975). *Teresa Batista stanca di guerra*. Milano: Club degli Editori.
Segre Giorgi, G. (trad.) (1989). *Teresa Batista stanca di guerra*. Torino: Einaudi.
Segre Giorgi, G. (trad.) (1998). *Teresa Batista stanca di guerra*. Milano: Mondadori.
Segre Giorgi, G. (trad.) (1999). *Teresa Batista stanca di guerra*. Torino: Einaudi.
Segre Giorgi, G. (trad.) (2005). *Teresa Batista stanca di guerra*. Torino: Einaudi.
Segre Giorgi, G. (trad.) (2012). *Teresa Batista stanca di guerra*. Milano: Fabbri.
Segre Giorgi, G. (trad.). (2013). *Teresa Batista stanca di guerra*. Torino: Einaudi [edizione digitale].
Segre Giorgi, G. (trad.). (2014). *Teresa Batista stanca di guerra*. Torino: Einaudi.
Segre Giorgi, G. (trad.) (2022). *Teresa Batista stanca di guerra*. Milano: Garzanti.

Writing, Translating and Self-Translating Within/Between Iberian Literatures

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Writing and Translating among Iberian Literatures

Esther Gimeno Ugalde
Universität Wien, Austria

Ângela Fernandes
Universidade de Lisboa, Portugal

Marta Pacheco Pinto
Universidade de Lisboa, Portugal

This special issue addresses the role and presence of translation within the realm of literary writing in the Iberian Peninsula. It is one of the outcomes of the second IberTranslatio symposium dedicated to the overarching topic of "Writing and Translating within/between Iberian Literatures". The symposium was hosted by the Department of Romance Studies of the University of Vienna in June 2022, and it was organized by the IberTranslatio research project.[1] Existing since 2018, this project brings together scholars from the research clusters DIIA – Iberian and Ibero-American Dialogues and MOV – Circulations, Narratives and Archives in Translation at the Center for Comparative Studies of the University of Lisbon. IberTranslatio's aim is twofold: to study translation as a mediator between the various literatures and cultures of the Iberian Peninsula, while rethinking the role of translation in the discipline of Iberian Studies. The four articles in this issue add to this goal by illustrating research avenues within Iberian Translation Studies (Gimeno Ugalde, Pinto and Fernandes 2021).

1 For further information, see https://ibertranslatio.univie.ac.at/?page_id=68.

Edizioni
Ca'Foscari

Given the multilingual scenario in which Iberian writers have carried out their work for centuries, it becomes crucial to understand how and to what extent translation-related issues have intersected with creative writing processes and the circulation of literary works in the Peninsula. Our purpose is to explore the multi-level relationships between writing and translating among Iberian literatures and thus develop a better grasp of their complexities and the creative, cultural, and identity challenges they pose. Iberia stands as a particularly relevant and fertile case study in light of the number of languages it concentrates and the proximity – also in geographical, historical, and affective terms – that bind them together (Gallén et al. 2010; Poch and Julià 2020).

The boundaries between writing and translating have not always been obvious or clear-cut (Flynn 2011). This becomes particularly evident when literary translators are also authors, and vice-versa (cf. Bassnett and Bush 2006; Perteghella and Loffredo 2006; Buffagni et al. 2011; Woodsworth 2017), or when authors engage with self-translation (Hokenson and Munson 2007; Cordingley 2013; Castro et al. 2017). The blurriness between writing and translating also extends to the textual artifact itself (original, 'second original', translation, version, adaptation, rewriting, etc.) (Lefevere 1992) and entails the thorny question of the ontological status of a translation. Just like original and translation cannot be polarized, authors and translators are not the only agents involved in these textual processes. In the 1970s and 1980s, Skopostheorie showed that translation is a multiagent action. More recently, the so-called 'archival turn' in translation studies (Munday 2013) and the successful concept of 'voice', in and around translation (Alvstad et al. 2017), have drawn attention to the collaborative nature of translation. Indeed, since the 2010s, there has been a significant increase in research underlining that translation is permeated and shaped by different kinds of collaboration (Cordingley and Manning 2017; Hersant 2023). This may involve not only authors and translators but also proofreaders, revisers, publishers, and even censors, who act as 'intervenient beings' (Maier 2007).

In addition to their creative input (Flynn 2011, 13), translators can take the role of critics, either textually, by selecting what to translate, or peritextually, through their notes or comments on the translation project. In other instances, translators are turned into subjects of fictional representation, with the same flaws and merits, existential doubts and uncertainties as flesh-and-blood translators. The different dresses translators can wear and the characters they can play all contribute to shaping the literary system they are part of.

This issue brings together case studies that offer theoretical reflections and meaningful insights into the complex, and oftentimes invisible, interplay between writing and translating among Iberian literatures. The contributions cover topics such as the relationship

between authors, translators and censors in the classical period (Markus Ebenhoch); writers acting as translators, either literally, culturally or socio-politically (Burghard Baltrusch); the role of translators, publishers, and editors in bridging Iberian literatures (Ângela Fernandes); and fiction illustrating intra-Iberian relations mediated by characters of writers-translators (Jon Kortazar).

The article by Markus Ebenhoch (University of Salzburg) presents the case of the Portuguese baroque writer Sister Maria do Céu (1658–1753). Being a significant example of Portuguese-Spanish literary bilingualism, her works were widely read and translated in the eighteenth-century Iberian Peninsula. Ebenhoch describes the Iberian networks that favored the Spanish translations of Sister Maria do Céu's *oeuvre* and analyzes them, paying particular attention to the paratexts and the changes introduced by the editors/censors and translators. From the conclusions drawn, the misogynistic stance dominant in the Iberian literary field of the time can be highlighted. Ebenhoch's analysis also elucidates the conception of translation during that period as a process of rewriting and correction, influenced by multiple power dynamics operating at both aesthetic and social levels.

Burghard Baltrusch (University of Vigo) extends the conception of writing and/as translating with the case study of Portuguese novelist José Saramago (1922–2010). Saramago was not only a translator, but also, so Baltrusch argues, a cultural translator, in view of his acute awareness that cultural identities are always embedded in social-political frames and struggle. Baltrusch follows a Benjaminian approach to the Nobel prize winner's statements that "we [writers] are all translators" and "writing means translating". Saramago's stance on writing as translation is shown to illustrate an exercise of 'cultural translation', that is, a performative and ethical means of resisting hegemonic cultural power and criticizing global capitalism and neocolonialism. The iberism and transiberism encapsulated in Saramago's novels are thus postulated as forms of cultural translation. Baltrusch premises the writer's iberism on intra-Iberian solidarity within the multicultural Iberian Peninsula; and transiberism expands beyond the peninsular community by engaging with the Portuguese and Spanish colonial history and post-colonial cultures in Africa and the Americas. Hence, to Saramago, writing becomes translating, but translating is also writing (about) the world.

In her article, Ângela Fernandes (University of Lisbon) proposes a cultural reading of José Bento's translation work. A prominent Portuguese poet and translator, Bento (1932–2019) played a significant role as an Iberian mediator in late twentieth-century Portugal by translating and editing an extensive range of Spanish literature from various periods and genres, namely through anthologies. Fernandes examines Bento's perspectives on translation, a task deeply

intertwined with his own experiences and involvement as a reader and re-writer. By analyzing specific paratexts, she convincingly argues that Bento's aim was to position his translated volumes at the intersection of erudition, pedagogical concerns, and the promotion of reading for pleasure, thus targeting a wide readership.

The last contribution in this issue, by Jon Kortazar (University of the Basque Country), centers on the novel *Martutene* (2012), by the Basque author Ramon Saizarbitoria (b. 1944). The novel provides a ground for a deep reflection on the interplay between language and reality, as well as on the role of translation in the Basque literary system. These aspects are explored through the analysis of the character Julia, a fictional translator, and her translation practices. Language and translation choices become a central aspect throughout the novel. First of all, an important topic in the diegesis is the Spanish translation of the first sentence of Max Frisch's *Montauk*, which is long discussed by Julia and her neighbor Lynn. Secondly, new challenges arise when Julia is translating into Spanish a short story by her partner Martin: the translation of the title "Bihotzean min dut" [It hurts my heart] poses a series of questions closely related to the late twentieth-century Basque diglossic situation and social-political context. Through his attentive reading of the novel, Kortazar brings us closer to Saizarbitoria's own ideas about translation and concerns regarding the impossibility of language to represent reality.

These four pieces of research pinpoint that writing and translating among Iberian literatures are entangled activities, and analyzing them from a comparative perspective sheds new light on the historical and contemporary Iberian cultural exchanges. The presented case studies show that there is definitely more to these relations than meets the eye.

The editors thank *Rassegna Iberistica* and its journal editor, Enric Bou, for having welcomed this special issue, and the anonymous peer reviewers for adding with their expertise and comments to the issue. Last but not least, the editors also thank the Center for Comparative Studies of the University of Lisbon for supporting this project.

References

Alvstad, C.; Greenall, A.K.; Jansen, H.; Taivalkoski-Shilov, K. (eds.) (2017). *Textual and Contextual Voices in Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

Bassnett, S.; Bush, P. (eds) (2006). *The Translator as Writer*. London: Continuum.

Buffagni, C.; Garzelli, B.; Zanotti, S. (eds) (2011). *The Translator as Author. Perspectives on Literary Translation*. Berlin: LIT.

Castro, O.; Mainer, S.; Page, S. (eds) (2017). *Self-Translation and Power: Negotiation Identities in European Contexts*. London: Palgrave Macmillan.

Cordingley, A. (ed.) (2013). *Self-Translation Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Continuum.

Cordingley, A.; Manning, C.F. (eds) (2017). *Collaborative Translation. From the Renaissance to the Digital Age*. London; New York: Bloomsbury.

Flynn, P. (2013). “Author and Translator”. Van Doorslaer, L.; Gambier, Y. (eds), *Handbook of Translation Studies*, vol. 4. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 12–19.

Gallén, E.; Lafarga, F.; Pegenaute, L. (eds.) (2010). *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Bern: Peter Lang.

Gimeno Ugalde, E.; Pinto, M.P.; Fernandes, Â. (eds) (2021). *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press.

Hersant, P. (2023). “Intercambios autor-traductor: una breve tipología”. Anokhina, O.; Arcochain. A. (eds), *Creación, traducción y autotraducción*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana, 43–61.

Hokenson, J.W.; Munson, M. (eds) (2007). *History and Theory of Literary Self-Translation*. London; New York: Routledge.

Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.

Maier, C. (2007). “The Translator as an Intervenient Being”. Munday, J. (ed.), *Translation as Intervention*. London: Continuum, 1–16.

Milton, J.; Bandia, P. (eds) (2009). *Agents of Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Munday, J. (2013). “The Role of Archival and Manuscript Research in the Investigation of Translator Decision-making”. *Target*, 25(1), 125–139.

Perteghella, M.; Loffredo, E. (eds) (2006). *Translation and Creativity. Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. London; New York: Bloomsbury.

Poch, D.; Julià, J. (eds.) (2020). *Escribir con dos voces. Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas.* València: Publicacions de la Universitat de València.

Woodsworth, J. (2017). *Telling the Story of Translation. Writers who Translate*. London; New York: Bloomsbury.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46— Num. 120 — December 2023

José Saramago as a Transiberianist Cultural Translator

Burghard Baltrusch
Universidad de Vigo, Spain

Abstract Saramago's life and work can be approached from a translational perspective. The numerous texts and interviews in which Saramago reflected on intra- and extra-Iberian relations allow us to analyse him today as a cultural translator. I will argue that Saramago translated Luso and Spanish ethnocentrism into three key ideas. Firstly, the multicultural character of the Iberian Peninsula. Secondly, that Iberian cultures would share a common basis that differentiates them, in turn, from Europe. And thirdly the idea of transibericity as dialogue with the alternative doxa that today include Latin American and African post-colonial cultures.

Keywords José Saramago. Walter Benjamin. Philosophy of translation. Cultural translation. Transiberism. Transibericity.


Edizioni
Ca'Foscari

Peer review

Submitted 2023-06-03
Accepted 2023-10-06
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Baltrusch | CC BY 4.0



Citation Baltrusch, Burghard (2023). "José Saramago as a transiberianist cultural translator". *Rassegna iberistica*, 46(120), 259-276.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/006

There are many aspects of the life and work of José Saramago (1922-2010) that might be approached from the perspective of Translation Studies, although as of yet there is little critical literature on the topic. This study aims to help fill this gap. I want to note, on the one hand, Saramago's thought about translation in the widest sense and, on the other, propose an analysis of transiberianism from the perspective of cultural translation. I would like to highlight the importance of Saramago's transiberianism as a transversal thinking through the nationalities of Iberian origin, whether this is in a European or an intercontinental context, drawing out its relevance for current political and sociocultural debates.[1]

1 On Saramago As a Translator

In order to contextualize Saramago's understanding of translation, it is useful to begin with a short description of his experience as a translator in the narrow sense of the term. Saramago began his career as a professional translator in 1955, during the Salazar dictatorship, out of economic necessity, and he only ceased this activity in 1984. According to my most recent count, Saramago translated 62 works, many of which are still being republished.[2] These are works that were translated principally in the 1970s, for important Portuguese publishers such as Moraes (15), Estúdios Cor (13), Estampa (16), Caminho (5) or Europa-América (9). Among these there was a notable number of novels and stories, although non-fictional genres count for more than 60% of the total, whether these are collections of political and sociological essays (22), history books (6), biographies (3), works of philosophy (4) or psychology (2). Saramago translated almost exclusively from French, and there is only one case in which we could assume a translation from Spanish.[3] In many cases, these are indirect

1 I will not enter into debates relating to transiberianism that I have already dealt with in previous studies (2014, 2017, 2020) or in others that are currently in press (forthcoming).

2 Horácio Costa composed an initial list of Saramago's translations in 1997, followed by another by Jorge Santos (1998) and the complementary indications that have appeared on the José Saramago Foundation's webpage in recent years. Still divergent and incomplete, these three listings have recently been revised, analysed and updated by Rodrigo Lage (2022), to whose count my own revision now adds another translation (summing up 62). I thank the José Saramago Foundation for allowing and helping me to peruse the Saramago's translations that are held in his personal library between April and June 2022.

3 It is the *História da Espanha* written by Fernando Díaz Plaja in 1970 (Lisboa: Círculo de Leitores). The source text could have been *Otra Historia de España* published in Barcelona by Plaza & Janés in 1972 (at least, the Bibliothèque Nationale Française lists no French translations of this author).

e-ISSN 2037-6588

translations, if we think of his translations of German authors such as Hans Hellmut Kirst and Georg Friedrich Wilhelm Hegel, or of Russian and Bulgarian authors such as Tolstoy, Moskvichov, Pramov, or Jivkov, whom Saramago could only have translated working from the French versions of their works. In total, and over 29 years, Saramago translated 26 works of fiction and 36 of non-fiction, all principally of Francophone origin. We are speaking, then, of a long and wide experience in a profession that requires minute attention to detail as well as a profound immersion in the source text and culture, a profession that did not bring public recognition, given that the role of the translator was even more invisible than it is today. Being a translator was an important part of a long period of training that allowed him to write his greatest novels. The study of how the practice of translation inflects Saramago's novels is still in its infancy, but Saramago himself often pointed out his fascination with working with texts by authors such as Colette, André Bonnard, or Georges Duby. In 1989, in an interview with José Carlos Vasconcelos, he revealed the importance the translation of Duby's work had for his own understanding of the relationship between history and fiction:[4]

> I translated works by Georges Duby, one of which was *The Age of the Cathedrals,* which I found fascinating. From his work I began to understand the difficulty of distinguishing that which we call fiction from that which we call history. The conclusion, right or wrong, to which I arrived, was that history is indeed a fiction. A selection of facts organized in such a way as to make a coherent past, history also involves the making of fiction.[5] (in Gómez Aguilera 2010, 164)

But it is also important to point out that Saramago translated, after the Carnation Revolution, works by African authors of immense political significance in the post-colonial context. He translated the Senegalese author Ousmane Sembène's *L'Harmattan* (*O Harmatão*, 1983), as well as the future Cameroonian Minister of Culture Ferdinand Oyono's *Une vie de boy* (*Uma vida de boy*, 1981), both of which were published by the Caminho publishing house. This final work has been the object of critical study by Ana Paula Ferreira, who shows how *Uma vida de boy* brings the "process of coming to political conscience through the language of the European colonizer" (2014, 83) to Portuguese, a translation strategy that can be understood in terms of post-colonial theory. This pioneering study on Saramago's translations

4 On the importance of Duby for Saramago's thoughts on history as well as for an analysis of Saramago's translation of Duby's *Le temps des cathédrales*, see Caravela 2021.

5 Unless otherwise noted, all translations are by the Author.

from a cultural studies' perspective[6] also contains, unless I am mistaken, the first application of Walter Benjamin's ideas on translation, as well as Lawrence Venuti's more recent work on domestication and foreignization, to Saramago's practice as a translator.[7]

2 Saramago and the Philosophy of Translation

To sum up what Saramago thought about translation, in general and more specific terms, the best point of departure might be his opening speech at the IV Latin American Congress of Translation and Interpretation, in Buenos Aires, when the author argued that "everything is a translation", and that "we are all translators" (2003, n.p.), adding:

> Inside each one of us there is a kind of ocean of words, something that we can't fully understand and which borders on the ineffable, if that's what we want to call that which we can't communicate, but which we know resides within us. Trying to express what goes on in our interior is not, in my understanding, anything other than translation. Perhaps I am the first writer who admits that what he is doing is translation, given that, ultimately, what we do is to put out thoughts and feelings in intelligible formulas that belong to conventional codes of communication. (Saramago 2003, n.p.)

Saramago touches on something here that today might be considered common-sensical – that translations not only have to do with interlinguistic relations, but also influence both source and target cultures. While for the eighteenth and nineteenth centuries translation was mostly considered a national question, from the end of the twentieth century its cultural, transnational, and trans-social value has been increasingly recognized. If we want to more precisely define Saramago's argument, we might say that all experience is, in a sense, translation, as is the construction of a sense of self derived from an idea of cultural community, an imagined community that is itself the result of processes of translation.[8] I doubt that Saramago

6 The first study of a relationship between Saramago's translations and the question of intertextuality (in the case of Pär Lagerquist's *A Sibila*, Estúdios Cor 1959), although very brief, is by Leal 1999. Intertextual issues and from a cultural studies perspective were dealt with more in depth by Grossegesse (2015 and 2020), namely in relation to Saramago's translation of Erich Maria Remarque (*A centelha da vida*, Europa-América 1955) and the translation into German of *História do Cerco de Lisboa*.

7 Later, Gonçalves 2019 also focused on this issue in her analysis of Saramago's translations of Maupassant (she is currently doing her PhD on Saramago as a translator).

8 What Saramago understands as translation can be related to the notion of double translation/paratranslation that I have described on various occasions: "Translation is a

is the first writer to compare his profession with that of a translator, given that already Walter Benjamin placed translation "at the deepest level of linguistic theory, for it is much too far-reaching and powerful to be treated in any way as an afterthought" (2002, 69). And it is important to point out the similarities between Saramago's understanding of translation and that of the German thinker, who, as far as I know, does not feature in the Noble Prize winner's writings. Beyond the now standard question of the relationship between the translatable and the untranslatable, Saramago also mentions in this conference the well-known distinction that Benjamin draws between the "way of meaning" and "what is meant" (2002, 257):

> But let us move from the transcendent to simpler things: what in Spanish is called *calle* for us Portuguese is *rua*. Italians say *via*, Germans say *[S]tra[ß]e,* the English, *street*, and here everything seems clear, we just move from one word to another. If in the original work *rua* appears, then my Spanish translator, Pilar, who is sitting beside me, will without hesitation put the word *calle.* And yet, a *rua* is not the same as a *calle*. (Saramago 2003; italics added)

In his famous essay, "The Task of the Translator" (2002), published in 1923, Benjamin employed the words "Brot" in German and "pain" in French to illustrate the fact that in terms of "ways of meaning", there are no exact equivalences between languages. As Saramago argues indirectly, so Benjamin pointed to how the cultural context (and that of paratranslation in general terms) conditions our understandings and imaginaries, inflecting the ways in which we translate the real.

Saramago's Buenos Aires text constitutes something of a summary of his translation ideology. It is probable that he was aware of contemporary research in translation, something reflected in his comments that it was necessary "to rid of the idea of a subaltern task, that the translator is simply a cable linking one language to another" (2003, n.p.). He was also extremely prescient when he suggested the necessity of studying "another type of translation that does not have a direct relation with the profession, but one that translators help us understand. I refer here to political discourse' (2003, n.p.). In a most original manner, Saramago also relates the question of political discourse understood as translation with the notion of untranslatability, with the "impossibility of translation, because how can one move from one discourse to another written

constantly moving transposition process without a fixed location and, in a wider sense of the term, it is a form of transcultural knowledge. An open and almost 'holistic' concept of translation includes all of its contexts and conditions, that is to say, what one might refer to as 'paratranslation'. Translation and paratranslation form an interdisciplinary space where not only deculturisation and vulgarisation, but also resistance, cross-breeding and hybridisation are carried out constantly and at an increasingly global level" (Baltrusch 2010, 115).

in the same language but which says what the first does not say?" (2003, n.p.). Although indirectly, Saramago refers here to the fact that untranslatability often arises when there are profound cultural and contextual differences between languages. But also, when political actors may use language that is deliberately ambiguous or loaded with ideological or emotional undertones that are difficult to capture in translation, especially when they serve as a form of propaganda or manipulation.

Another fundamental document that allows us to approach Saramago's understanding of translation is a draft of a talk to be given to the VIII Congress of Spanish Writers in 2008. For health reasons, Saramago was unable to take up the invitation to speak at the congress, but his text, whose ideas were intimately related to those of the Buenos Aires conference, were read out by the writer Andrés Sorel, and later published in *O Caderno 2* (2009). Here, Saramago again takes up the theme of the similarity between literary writing and translation:

> To write is to translate. It always will be. Even when we are using our own language. We convey what we see and what we feel (supposing that seeing and feeling […] are something more than words […]) in a conventional system of signs, writing, and we are at the mercy of circumstances and the vagaries of communication in transmitting to the reader, not the entirety of the experience we wanted to convey […], but at least the shadow of that which in the depth of our hearts we knew was untranslatable – the pure emotion of an encounter, the amazement of discovery, that fleeting silence before the word that will remain in our memory like the trace of a dream that time will never fully extinguish. (2009, 151-2)

Again, what Saramago proposes is similar to Walter Benjamin's theory of translation. According to Benjamin, human language is already a translation of the language of things, of what he calls the "mute magic of nature" (Benjamin 2002, 69), or what Saramago reformulates as "that fleeting silence before the word that will remain in our memory". The movement of language in translation was conceived by the German philosopher as a kind of negotiation between translatability and untranslatability. This meant seeing human language less as a representation of the real, but more as a translation of its meanings in constant dissemination. In order to explain the ever-present human impulse to translate, to always translate ourselves to ourselves, despite all difficulties, Benjamin proposes the strategically essentialist concept of a "pure language", an unreachable ideal for all translation practices, but one that serves as orientation (cf. Baltrusch 2018). In the words of Saramago, who in this respect seems to be in agreement with Benjamin, this would be the "trace of a dream that time will never completely extinguish" (2009, 151-2). Saramago also argued, again in a curious proximity to the work of the German thinker, that the original itself should

be understood as a translation, that is, as a "determined perception of a social, historical, ideological and cultural reality", "embodied […] in a linguistic and semantic web" (2009, 152). This is an insight that seems at odds with the supposed role of the translator, who is required to immerse themselves in the source text. Saramago attempts to resolve this dilemma by positing a "translation-text" that would always complete an initial "text-translation", so that the practice of translation would be an encounter between two collective cultures who should engage in a mutual and respectful recognition:

The original text is one of the possible "translations" of the author's experience, and the translator has the obligation to convert this "text-translation" into a "translation-text, a process that is inevitably ambivalent, as after the initial capturing of reality in the "text-translation", the translator undertakes the work of conveying this reality intact to a different linguistic and semantic context, respecting, simultaneously, the place from which it came and the place to which it is headed (2009, 152-3).

Saramago's "text-translation" is, then, directed towards an Other who will have to translate it so as to make it a "translation-text", implying a utopian "other-place that does not exist or that could be characterized, in philosophical terms, as post-colonial" (Ferreira 2014, 75). This can also be understood in a more general sense, in that our subjectivities are colonized by conventions and ideologies.

But this post-colonial understanding of translation in Saramago's work could be interpreted historically, as a reaction to the long history of Portuguese and Spanish colonial domination in the Americas and Africa. Saramago unequivocally underscored his postcolonial perspective in his Nobel Prize speech, where he put forth a compelling vision for a more ethically conscious Europe. And in the realm of literature, he had already laid the groundwork for his postcolonial stance in his novel *A Jangada de Pedra* (The Stone Raft, 1989; see also Baltrusch 2017)). A critical vision of history comes to be fundamental in the definition of Saramago's thought on translation, but also key here is the necessity of establishing a dialogue between author and translator in the context of mutual and transcultural recognition:

> For the translator, the silence before the word is, then, a threshold towards an 'alchemical' process, in which it is necessary to change into something else in order to remain the same. The dialogue between author and translation, in the relationship between the text *that is* and the text *to be*, is, above all, a meeting between two collective cultures that should recognize each other. (2009, 153)

When Saramago describes, poetically, translation as an "alchemical" movement that approaches the silence before the word, he evokes, perhaps unknowingly, Benjamin's notion of the ideal transparency of

e-ISSN 2037-6588

translation in relation to the original. This idea of "*continuing to be* that which it had been" is a metaphorical version of the German philosopher's defence of the idea that translation should reveal the (unreachable) ideal of a "pure language" in the original, through which is revealed a "suprahistorical kinship" between language and the utopia of the "totality of their intentions supplementing one another" (Benjamin 2004, 257).

In this way, Saramago's reflections on translation allow us to analyse his work and thought not only in terms of translation in general terms, but also as a culturally specific translation theory and practice, even in relation to his literary and biographical trajectory. Moreover, Saramago had always been searching for answers that could help humanity overcome a capitalist-neocolonial world order. However, Saramago's philosophical thought has also been guided by Marxist praxis and ontology,[9] although it is arguable that he shared Marx's postulate of the existence of a teleological element in the human condition. I think it appropriate to interpret Saramago's "weak" utopia as an experiential critique rooted in social and communitarian relations, as a "concrete utopia" in the sense of Ernst Bloch, who also suggested that concrete utopian thought did not coincide "with a dreamlike abstract utopia, nor is it driven by the immaturity of a merely abstract utopian socialism" (1986, 146). Thus, Saramago's transiberism could be seen as a translation of Marxist anti-utopian thought. In an interview in the context of the World Social Forum in Brazil in 2005, Saramago insisted on the need to translate the utopia of the "non-place", of hope always deferred to a distant future, into what he called "continuous action" and declared to be "my utopia" (2005, n.p.).

3 Saramago As a Transiberianist Cultural Translator

To this we might add his well-known, persistent, and very political attempt to defend the reciprocal comprehension between the distinct cultures of the Iberian Peninsula. This is not only so that each peninsular culture might be understood by the others, but also so that they might translate each other and be heard in an ever-more globalized context, one that today implies the establishment of a dialogue among

9 In general terms, Saramago's thinking continues along the lines of the Marxist critique that utopias are mere constructions that distract us from the historical growth of power relations, and in which political attitudes end up being disconnected from basic socio-economic conditions. Consequently, utopias were seen by Marx and Engels as systemic formations based exclusively on theories that fail to recognise the revolutionary side of human misery in contemporary history. Saramago's thought can be considered close to Engels' "scientific socialism" who defines it, in contrast to so-called utopian socialism, as a procedural and dialectical (contradictorily propulsive), but always necessary development from a concrete historical situation (cf. Engels 1973).

equals with the post-colonial Latin American and African cultures. His move to Lanzarote, as a result of the first case of political censorship after the 25th of April Revolution in Portugal, the censoring of his *The Gospel According to Jesus Christ*, can be interpreted as the very personal affirmation of political-cultural translation. Despite the fact that Saramago always showed scepticism with regard to the historical concept of utopia, he pursued a very concrete utopia in his vision of an intra- and transiberian solidarity.[10] In this way, Saramago's transiberianism places at its centre distinct cultural identities and, implicitly, the need for that which I will define as cultural translation.

Benjamin created a significant philosophical basis from which to think cultural translation as a task that consists not only in transporting, but also in transforming, in the sense of defining the positioning of a cultural phenomenon in the target culture. This is a transitory process and one that depends upon an irremediably subjective interpretation. However, this cultural translation, which Gayatri Spivak considers the normal state of culture (2008), creates always new originals (cf. Bassnett 2003, 15). It is in this sense that I interpret Saramago's notion of *trans-ibericidade* (transibericity), a term the author coined around the time of the publication of *The Stone Raft* (originally published as *Jangada de Pedra* in 1986). It was only later, and as a result of the influence of Spanish translations of his work, that Saramago would speak of *transiberismo* (transiberianism). This was an attempt to adapt the historic ethnocentrisms of the Spanish and Portuguese worlds for a cultural philosophy that I see as characterized by three key ideas. The first consists in the complete acceptance of the multicultural character of the Iberian Peninsula as an undeniable historical fact. Saramago returns here to a line of argument that had as one key moments in 1927, when the Catalan Nationalist Francesc Cambó advanced the concept of the *hecho diferencial* (fact of difference) to describe the incapacity of the Spanish centralizing state to subjugate the peripheral Iberian cultures:

> And with this obsession with exterminating the fundamental fact of difference, and reducing all the territories under the sovereignty of the Spanish Crown to the image and likeness of a homogenous power, Spain has lost one after another of those territories, because the reality of difference is stronger than any Power, and before it, the most powerful State is as impotent as the desert

10 Cf. also Baltrusch 2014. Saramago searched for answers that could lead human life beyond colonial capitalist society. But his thought was always praxis-oriented and aiming at an experiential critique rooted in social and communal relations, at a "concrete utopia" in the sense of Ernst Bloch, who also suggested that concrete utopian thought "by no means coincides with abstract utopia dreaminess, nor is directed by the immaturity of merely abstract utopian socialism" (1986, 146).

> Bedouin who seeks to destroy the mountains and cities that he sees as an offence against his accustomed vistas of infinite horizons and his nomadic life among the endless plains. (1927, 3)

Saramago's transibericity contemporizes and universalizes Cambó's thought because, beyond their fundamental pluricultural nature, the Iberian cultures have a common basis that differentiates them from the rest of Europe. This can be seen in *The Stone Raft,* where the characters, although coming from clearly distinguished geocultural backgrounds, form a cohesive group with a common vision. But this common perspective is very different to that of a Europe that, shocked by the breaking free of the Iberian Peninsula, bursts into singing that "We are also Iberians!" (Saramago 1988, 84), due to the fact that they also must now orient themselves towards the Global South. This (necessary) distinction in a Europe where there is no longer a common basis between the cultures of the centre/north and those of the south (cf. Baltrusch 2017) constitutes transiberianism's second key idea. The third is the already mentioned "task of translating, respecting, simultaneously, the place from which we came and the place to where we are headed" (Saramago 2009, 152-3), especially in relation to the colonial histories of Spain and Portugal. That is, the necessity of entering into a constructive dialogue with the Global South, or, in other words, with alternative *doxas* (often decolonial) that Latin American and African cultures offer us today. It is in this sense that *The Stone Raft* is perhaps the most unequivocal expression of what Saramago understood by Iberianism and transibericity, as he makes clear in an interview with Juan Domínguez Lasierra, in 2001:

> That "stone raft" is a metaphor that attempts to express an idea: that of transiberianism, which is not the Iberianism of the nineteenth century, or even the twentieth century […]. I am not speaking about a union, but about unity, Iberian unity, which we should bring with us on that "stone raft" as a starting point for dialogue and encounter. (in Gómez Aguilera 2010, 255)

On the one hand, Saramago's attitude evokes the "intentions supplementing one another" of which Benjamin spoke, one of the many parallels that can be traced between transiberianism and the "pure language" as a dynamic of transversality between language, culture, and history. On the other, his transiberianism emerges here as an ethical and aesthetic process that is made apparent in the continued practice of cultural translation.

Apart from his fiction, Saramago also left us many texts and interviews in which he reflects on inter- and extra-Iberian relations, not in the sense of an Iberian union, but, as in the interview just cited, as a kind of unity in dialogue. It would be to stray away from the topic at

e-ISSN 2037-6588

hand for me to attempt to contextualize Saramago's ideas within the complex history of Iberianism, but it is important to note that Iberianism has always served as a platform for many interliterary and intercultural contacts within the Peninsula (cf. Casas 2003, 81). Already in 1990, César Antonio Molina referred to Saramago as "the only Peninsular writer who understood himself as the 'first' Iberian writer" (288). And it is in the prologue to this well-known work by Molina that Saramago declared the death of historical Iberianism, while at the same time its necessity in allowing us to think of the present and the future: "Is Iberianism dead? Yes. Can we live without it? I do not think so" (Saramago 1990, 4). Beyond the polemical question of Iberianism, there is a more or less hidden debate in Portugal, but also in Galicia, about the appropriation of the figure and work of Saramago in Spanish culture. These are understandable concerns, as translation never occurs in a neutral context or in conditions of absolute equality. In this context, Torres reminds us that "'Iberian writer' […] is the description used since time immemorial by some within Spain when they want to absorb a successful Portuguese writer and convert him or her into an aspiring Spanish one" (1999, 469-70). In any case, as a cultural translator Saramago had by 1994 proposed an overcoming of "traditional Iberianism"[11] and the idea of a common "spiritual space" as imagined by the great Miguel Torga (1990, 133).[12] Saramago's transibericity lacks this spiritual element, and we might say that it represents a moment of transition, or even of rupture, that transforms the old Iberianism into a much more concrete utopianism. Saramago's concrete utopianism centres, for example, on debates regarding the peripheral nationalisms of the Peninsula and their problematic relationship with the Spanish state, the European Union, globalization, etc. Nevertheless, Saramago's ideas do not entirely escape the legacies of the past, a fact that inflects how we can understand his own contribution to these debates. Orlando Grossegesse's 2005 statement in this regard continues to be valid:

> Today it is difficult to undertake a distanced analysis of the relationship between literary, academic, and political life, that is, the complex 'dialogue' between a writer and the multiple political, media, and philological discourses that inspire both controversial

11 Cf. Saramago 1994 (in Sáez Delgado 2020, 58): "Transiberianism would be a surpassing of traditional Iberianism that would include the traditionally Iberian countries in Latin America and Africa. And, if adopted by intellectuals and politicians, would become the great innovation of an epoch: but for that we would need to have a unique and decisive historical vision".

12 The innovation to which Saramago subjects "traditional Iberianism", and its transformation in transiberianism, is a form of translation that could also be understood in terms of the anthropophagic translation theory of Haroldo de Campos.

> rejection and euphoric consecration of a Portuguese, Iberian, European, and worldwide 'José Saramago'. (183)

In this context, one of the fundamental elements to take into account in any analysis of the dialogue between Saramago and "political, media, and philological discourses" – whether these are analyses that are distanced, polemical, or celebratory – is his transiberianism. It is obvious that his literary work and his activism transcend many frontiers, something that predisposes them to an analysis from a cultural translation perspective.

Cultural translation as a form of mediation and negotiation always implies an attempt to conserve and explain elements of the source culture in the target culture. From the pioneering work of Susan Bassnett, André Lefevere, Tejaswini Niranjana and Harish Trivedi to the more recent contributions from Judith Butler or Gayatri Spivak, the debate over cultural translation, as well as the very concept of *cultural translation* and its complicated relationship with Cultural Studies, have undergone constant revision and diversification. In a general sense, the phrase 'cultural translation' is today used in Translation Studies in order to think through the negotiation of hierarchical difference, a question that could be thought of separately from linguistic politics (cf. Bhabha 1994). This seems to be an aspect of cultural translation that might be related to Saramago's reflections on the hierarchical and unequal relations between dominant and colonizing cultures (in this case the Spanish and Portuguese) and minoritized cultures, both within the Iberian Peninsula and the Latin American and African context. As presupposed by Saramago's concept of "text-translation", historical colonialism and transnational capitalism provoked contact between different lifestyles and worldviews, a process that not only destabilized cultural identities, but also the insecurity with respect to them (cf. Eagleton 2003). In his public positionings, Saramago always showed a clear understanding that hybridity was one of the conditions that make cultural translation viable (cf. Bhabha 1994). Globalization itself encourages processes of hybridization, and Saramago's own work is an example of this tendency, especially if we consider the, at times intentional, influence of Spanish on his writing in Portuguese (cf. Venâncio 2014).

But the negotiation between cultures that Saramago promoted in his writing and in his activism is also visible in his numerous trips taken from the 1980s to close to the year of his death in 2010, both throughout Europe and throughout America. Saramago's role as a cultural translator was always apparent in these travels, and he always highlighted questions such as migration, social-political change and resistance, the reinscription of the past in the present, and vice-versa. Notably, the majority of his interventions centre around advocating for the significance of intermediate areas, such as his support for

the Zapatista movement in Chiapas. Homi K. Bhabha (1994) famously argued that these *in-between* spaces are one of the principal characteristics of post-colonial societies. The Iberian Peninsula is also characterized by places and events that might be defined as *in-between*, something that can be seen in the bilingual nature of many of its communities, their literary and musical cultures, or in the multiple forms of interlinguistic and intersemiotic translation that have intensified since the middle of the twentieth century. In this regard, Saramago commented in an interview given to the *ABC* newspaper in 2001 that "[the] Iberian mosaic needs a constant and circular relation between the cultures of which it is composed" (in Cabero Diéguez 2004, 15).

In this context, the concept of hybridity is useful for describing the dynamic of the narrative voices, the heteroglossia, and the divergent subjectivities that are visible in Saramago's writing. But the argument could also be made that hybridity is an element that characterizes the performativity of Saramago's role as a political-cultural translator who intervened, both in Spanish and in Portuguese, in innumerable events inside and outside the Iberian Peninsula (as in the World Social Forum or in Chiapas), and who always made sure to emphasize both cultural difference as well as the historical and human foundations that unite. In an elaboration of Walter Benjamin's arguments in "The Task of the Translator", we might say that Saramago tried to emphasize "the performativity of translation as the staging of cultural difference" (Bhabha 1994, 227). However, it is in Tomislav Longinović's "Manifesto of Cultural Translation" that we can find a definition of cultural translation that adapts even better to Saramago's complex intertwining of concrete utopianism and cultural translation: "The activity of cultural translators is not confined to the emergent field of academic study devoted to the cultural 'in-between', but always involves a performative theory of everyday life for the different locations of particular linguistic communities" (2002, 5). Saramago as activist was very conscious of the importance of performance in public space, whether as a mediator or cultural translator in his travels in Chiapas, or in his literary work, with the creation of protagonists, individual or plural, capable of representing wide networks of meaning and affect, as in *The Stone Raft*.

It can be argued that there are three major themes in Saramago's thought on trans/Iberian culture: the power of the state (with centralizing tendencies both in Portugal and in Spain, as well as in many countries in Latin America); nationalism (with the power imbalances between the Portuguese and Spanish nationalisms, once colonizing powers and still dominant today, and the nationalisms of the other, minoritized cultures of the Peninsula);[13] and, thirdly, the cultural

13 Writing from his exile in Argentina in 1948, the Galician artist, writer and politician Alfonso Castelao observed in *Sempre en Galiza* that "[t]he Basque Country was a

identities that are not linked to a state or a nationality,[14] an aspect that is even more complex when applied to the entirety of Spanish and Portuguese speaking communities. Any analysis of the complex trans/Iberian web needs to take into account these three basic coordinates. In an interview on the occasion of the aforementioned conference in Buenos Aires in 2003, Saramago suggested, indirectly, that translation could help overcome difficulties relating to these three elements: "Writers make national literatures and translators make universal literature. Without translators, we writers would be nothing, we would be condemned to imprisonment in our own languages" (2003, n.p.).

4 Conclusion

Broadly speaking, Saramago's concept of trans/Ibericity can be understood as a demand for the fundamental right of citizenship above all else. But in order to merit this right, the subject must pass through a process of self-translation, making use of their intrinsic "revolutionary capacity […] to transform themselves" (Saramago 1994, in Sáez Delgado 2020, 58), a first step for the transformation of their social and cultural circumstances. This process of self-translation of the subject would also free it from the patriarchal-colonialist tradition of Iberian history (cf. 1999, 98). A new conception of citizenship and democracy would make Iberia capable of self-translating into a transibericity beyond all state and identity ideological constraints. But this transibericity would have to be conceived "without exceptions that kill or hegemonies that assassinate", as Saramago warned in a conference given in Edinburgh in 1993 (in Sáez Delgado 2020). To the idea that the Iberian Peninsula belongs to European culture, Saramago opposes another vision of the history of the Iberian peoples, one that is distinguished by forms of unity and transversality that today should be seen in the context of a transiberian discourse, first characterized by a postcolonial moment, and then by an increasingly emphatic decolonial tendency (cf. Baltrusch 2023):

'fact of difference' inspired by memory; Catalunya a 'fact' based on the will; Galicia a 'fact' created by the intelligence and driven by the imagination" (1980, 202).

14 In 1990, Saramago states that "something came to change my relationship, first with Spain, and then with the Iberian Peninsula as a whole […]: a new relationship that placed, over the formally and strategically conditioned dialogue between states, the continuous encounter between all the nationalities in the Peninsula, based on the search for the harmonization of interests, on the phenomenon of cultural interchange, and ultimately, on the increase of knowledge" (Saramago 1990, 5). In 1996 he writes that "the enemy is the State, not the Nation" (1996. 49, 114) and that "the dust intentionally raised in debates on nationalism only serves to hide the true source of difficulties: the intrinsic violence of the State" (49).

e-ISSN 2037-6588

> I suggest that for the old Iberianism, dead and unviable in today's world, we substitute a transiberian understanding of our place in the world today, an Iberianism that answers to the necessities of our time [...]. Its full accomplishment can only be achieved with the participation of all the peoples and cultures of Europe, without exceptions that kill or hegemonies that assassinate – which presupposes, probably, the need for a new understanding of democracy. (Saramago 1993, in Sáez Delgado 2020, 58)

Saramago's decolonizing vision takes up and extends what the author had said twenty years earlier (1990) when he had defined the old Iberianism as dead, but also described the impossibility of a future without Iberism and, we might add, without transiberism. In this sense, what Saramago has in mind is close to postcolonial thought on cultural translation, a current of thinking that Gayatri Spivak formulated in the following way in a conference in Vienna, in 2008:

> [P]lotting cultural translation has [...] to be put within a political context. On the level of culture as loosely held assumptions and presuppositions change is incessant. With the generations the first language changes, and the relationship to whatever is called "the culture of origin" also changes. You can constatively work at the historical difference between the production of cultural power and performatively resist to correct that. (2008, n.p.)

Thus, and although centred on the relationship between peninsular and Latin American cultures, transiberism evokes what we might call the infinite semiosis of cultural translation, a process in which every cultural or national identity always remains under construction. However, the translatability inherent in transiberism also promises the possibility of liberating the understanding of historical-cultural identities from their own origins, as well as from the need to communicate them as origin. In a sense, transiberism, as the infinite semiosis of cultural translation, has the advantage of having "already relieved the translator and his translation of the effort of assembling and expressing what is to be conveyed" (Benjamin 2004, 260).

I conclude with a proposal for the systematization of transiberian cultural translation that I think can be deduced from Saramago's thought, if considered from a hermeneutic perspective. The three aforementioned key ideas begin with (1) an unconditional acceptance of the pluricultural nature of the Iberian Peninsula, that is, the acceptance of the different "facts of difference". But these "facts of difference" would not put into question (2) the existence of a common basis for Iberian cultures that would differentiate them from the rest of Europe. Today, this differentiation moves them, both diachronically and synchronically, towards (3) a necessary dialogue with the paradox, or

e-ISSN 2037-6588

para-doxa of postcolonial Latin American and African cultures. This is, nevertheless, a hermeneutics of cultural translation that aims to avoid conflating the three zones of conflict I have already mentioned, zones which exert pressures and influences of the most varied sort, from a European perspective: the state powers, namely Spain and Portugal, with the European Union and global capitalism as third and fourth elements; nationalist projects, with the inevitable power imbalances between state nationalisms and nationalisms of the periphery; and, finally, debates over cultural identity, which should be thought of independently of states and nationalism. In this sense, Saramago's notion that "everything is translation" and that "everyone is a translator" places an ethical demand on the subject. The "text-translation", whether in the restricted literary sense or as the starting point for a given epistemological or cultural constellation, directs itself at an Other as a proposal and strategy of translation. And not only in the sense of me recognizing myself in an Other, but above all it allows me to discover the Other in myself. This is a new and more complete "translation-text", a utopian but nevertheless concrete "other-place". In part, this "other-place" may be as unreachable as Benjamin's "pure language", but it might also serve to dignify the multiple "in-between-places" in those cultures that, in one way or another, will continue to stage the cultural variety of that which has been.

I conclude by drawing from Saramago's thought elements for a philosophy of the transiberian cultural translator. In the *Diálogos com José Saramago,* the author confesses that "that which I aspire to translate is simultaneity, is saying everything at the same time" (in Reis 1998, 138).[15] This is an affirmation that is so fundamental to Saramago's work that it should not be understood solely as part of an artistic-literary project (Saramago never spoke of a project, although it is inevitable that we try to deduce one from his work). What is far more significant, and which is implicit in this phrase, is something that has until now gone unnoticed: a philosophical and socio-political project that is also a project of cultural translation, or, we might add, a project of transiberian cultural translation.

15 In his diaries, he complements this idea with the notion of reproducing the "breath of the collective voice" (1996, 73).

References

Baltrusch, B. (2007). "O Anxo da tradución: sobre a teoría da tradución crítica de Walter Benjamin", *Viceversa,* 13, 105-33.
Baltrusch, B. (2010). "Translation as Aesthetic Resistance: Paratranslating Walter Benjamin, Cosmos and History". *The Journal of Natural and Social Philosophy*, 6(2), 113-29.
Baltrusch, B. (2014). "'O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia'. Sobre utopia e ficção em José Saramago" Baltrusch, B. (ed.), *"O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia". Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago*. Berlin: Frank & Timme, 9-27.
Baltrusch, B. (2017). "Nos 30 Anos d'*A Jangada de Pedra*: José Saramago e a Atualidade do Discurso da 'Trans-Ibericidade'". *Fênix. Revista de História e Estudos Culturais*, 13, 1-23.
Baltrusch, B. (2018). "Sobre tradutibilidade e intradutibilidade em Walter Benjamin", *Cadernos de Tradução*, 38(2), 32-60.
Baltrusch, B. (2020). "A sua jangada ainda flutua sobre as águas: revisitando José Saramago dez anos após a sua morte. Com Sena e Sartre ao fundo". *Santa Barbara Portuguese Studies*, 5, 1-25.
Baltrusch, B. (2003). "'Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir'. O transiberismo saramaguiano e o debate decolonial". *Abriu. Estudos de Textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, 12, 49-75.
Bassnett, S. (2003). *Estudos de Tradução. Fundamentos de uma disciplina*. Transl. by V. de Campos Figueiredo; A.M. Chaves. Lisboa: Gulbenkian.
Bhabha, H.K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
Benjamin, W. (2002). *Selected Writings 1: 1913-1926*. Edited and translated by M. Bullock, M.W. Jennings. Cambridge (Massachusetts); London: The Belknap Press of Harvard University Press.
Bloch, E. [1959] (1986). *The Principle of Hope*. Transl. by N. Plaice. Cambridge: The MIT Press.
Cabero Diéguez, V. (2004). *Iberismo e Cooperação. Passado e futuro da Península Ibérica*. Transl. by A.J. Dias de Almeida; J.M. Trigo da Mota da Romana. Porto: Campo das Letras.
Cambó y Batlle, F. de Asis [1927] (1930). "Prólogo a Joaquín Mª de Nadal, Por las tierras de Cristo". *El Sol (Diario independiente fundado por D. Nicolás M. Urgoiti en 1917)*. Madrid, lunes 23 de mayo de 1927, 3.
Caravela, C. (2021). "José Saramago traducteur de Georges Duby: un temps d'apprentissage pour le futur romancier". *Revista Diacrítica*, 26(3), 163-84.
Casas, A. (2003). "Sistema interliterario y planificación historiográfica a propósito del espacio geocultural ibérico".
Castelao, A.R. (1980). *Sempre en Galiza*. Madrid: Akal Editor.
Costa, H. (1997). *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho.
Eagleton, T. (2003). *After Theory*. New York: Basic Books.
Engels, F. [1880] (1973). "Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft". Marx, K.; Engels, F., *Werke*, vol. 19. Berlin: Karl Dietz Verlag, 189-228.
Ferreira, A.P. (2014): "Tradução e utopia pós-colonial. A intervenção invisível de Saramago". Baltrusch 2014, 73-94.
Gómez Aguilera, F. (ed.) (2010). *As Palavras de Saramago. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Elaborado a partir de declarações do autor recolhidas na imprensa escrita*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gonçalves, M. (2019). “Antes do escritor, o tradutor”. *Translation Matters*, 1(1), 18-33.
Grossegesse, O. (2005). “Sobre a obra de José Saramago. A consagração e o panorama da crítica de 1998 até 2004”. *Iberoamericana*, 5(18), 181-95.
Grossegesse, O. (2015). “Identidades cruzadas: História do Cerco de Lisboa e Geschichte der Belagerung von Lissabon”. *Cadernos de Tradução*, 35(1), 109-45.
Grossegesse, O. (2020). “A aprendizagem do ‘romance concentracionário. D’ A Centelha da vida (1952) a Ensaio sobre a Cegueira (1995)”. Oliveira Neto, P.F. (ed.), *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 335-53.
Lage, R. (2022). “Uma atualização da lista de traduções de José Saramago de Horácio Costa”. *RE-UNIR*, 9(1), 58-71.
Leal, M.L. (1999) “O crisol do ficcionista: tradução de intertextualidade”. *Anuário de Estudios Filológicos*, 22, 215-23.
Longinović, T.Z. (2002). “Fearful Asymmetries: A Manifesto of Cultural Translation”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 35(2), 5-12.
Molina, C.A. (1990). *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa.* Madrid: Akal.
Reis, C. (1998). *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
Sáez Delgado, A. (2020). “José Saramago, transiberista”, Reis, C. (ed.). *José Saramago. Nascido para isto.* Lisboa: Fundação José Saramago, 47-61.
Santos, J. (1998). *Traduções feitas por José Saramago. Ap Aprender Português*. https://www.oocities.org/fernandoflores.geo/tsaramag.htm.
Saramago, J. (1988). *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras.
Saramago, J. (1990). “Prólogo”. Molina, C.A., *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*. Madrid: Akal, 4-9.
Saramago, J. [1978] (1999). *Folhas Políticas*. Lisboa: Caminho.
Saramago, J. [2003] (2012). “Todo son traducciones, todos somos traductores”. *Actas del IV Congreso Latinoamericano de Traducción e Interpretación* (Buenos Aires, 1-4 de mayo de 2003). Buenos Aires: Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, CTPCBA CD-ROM 1-5. http://biblio.traductores.org.ar/cgi-bin/koha/tracklinks.pl?uri=http%3A%2F%2Fbiblio.traductores.org.ar%2Fdocumentos%2F01810.pdf&biblionumber=5527.
Saramago, J. (2005). “O amanhã é a única utopia assegurada” [Transcription of the Interview for World Social Forum, Brazil, 2005]. *La Insignia*, 25 de enero de 2005. http://www.lainsignia.org/2005/enero/soc_010.html .
Saramago, J. (2009). *O Caderno 2. Textos escritos para o blog. Março de 2009 - Novembro de 2009*. Lisboa: Caminho.
Spivak, G.; Chakravorty, G. (2008). “More Thoughts on Cultural Translation”. *Borders, Nations, Translations*. https://translate.eipcp.net/transversal/0608/spivak/en.html.
Torga, M. (1990). *Diário XV*. Edited by B. Baltrusch. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
Torres, E. (1999): “Seminário sobre José Saramago na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela”. *Agália*, 60, 467-70.
Venâncio, F. (2014) “José Saramago e a iberização do português. Um estudo histórico”. Baltrusch 2014, 95-125.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Caught in Translation Power Relations
The Curious Case of Sister Maria do Céu (1658-1753)

Markus Ebenhoch
University of Salzburg, Austria

Abstract Sister Maria do Céu, one of the most outstanding Portuguese writers of the Baroque period, left behind a voluminous bilingual œuvre which circulated in Portugal, but throughout the eighteenth century three anthologies also got published in Madrid. In this essay I will focus on the underlying translation power relations at various levels: (1) the Iberian networks that have led to the translations of Sister Maria do Céu's works; (2) the paratexts written by the translators and censors which contain interesting clues on translation, linguistic prestige, and the status quo of women; (3) the literary and linguistic patterns used by the translators.

Keywords Sister Maria do Céu. Baroque literature. Translation. Censorship. Gender.



Peer review

Submitted 2023-06-08
Accepted 2023-10-16
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Ebenhoch | CC BY 4.0



Citation Ebenhoch, Markus (2023). "Caught in translation power relations". *Rassegna iberistica*, 46(120), 277-294.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/007

1 Introduction

Sister Maria do Céu is considered one of the most outstanding Portuguese writers of the Baroque period, and one of the last representatives of the Portuguese-Spanish literary bilingualism that flourished during the Iberian Union (1580-1640).[1] She lived most of her life in the Our Lady of Hope convent in Lisbon, but her poems, plays, fictions, and devotional texts crossed the convent's walls, as well as literary genres, and linguistic spaces. She left behind a voluminous bilingual œuvre which circulated in Portugal. Throughout the eighteenth century, three anthologies were also published in Madrid: *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo* (Various Admirable Works of Mother Maria do Ceo) (1744),[2] *El novelero discreto y piadoso* (The Discreet and Pious Novelist) (1765), *La preciosa. Alegoria moral* (The Precious. A Moral Allegory) (1791). Not only did the Spanish translators rearrange the texts in their translation from Portuguese, but they also corrected linguistic errors and amended the metrics in those texts which had originally been composed in Spanish. In the anthology *La preciosa. Alegoria moral*, the author's name was deleted from the cover page and replaced with a male name. Sister Maria do Céu is not an isolated case, since some women suffered similar marginalization in literary history. Many enriched the Iberian literatures with their works, a few of them wrote in a linguistic in-between, and were translated into the Spanish cultural context between 1700-1800.

I will analyze this curious case of a translation between Iberian literatures and focus on the underlying power relations which occur at various levels: 1) the Iberian networks that have led to the translations of Sister Maria do Céu's works; 2) the paratexts written by the translators and censors which influence the reader of literary texts and contain interesting clues on translation, censorship control, linguistic prestige and the status quo of women in the literary field; 3) the literary and linguistic patterns used by the translators. Hence, this essay combines the study of translation and reception with a socio-literary approach. This approach promises more insights than a purely philological one, which mainly focuses on the comparison between the source and target texts.[3]

1 For the importance of women's authorship in the Early Modern Period in Portugal: cf. Anastácio 2013; Augusto 2010; Ebenhoch 2023; Moreira 2006; Morujão 2013.

2 All English translations have been carried out by the author of this article.

3 For the relationship between reception and translation, cf. Brems, Pinto 2013.

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 277-294 | e-ISSN 2037-6588

2 Literary Bilingualism and Iberian Translation Networks

Born in 1658, Maria Deça e Távora descends from a highly aristocratic Portuguese family, having professed her vows at the age of seventeen in the noble convent Our Lady of Hope in Lisbon's Estrela district. She stayed at this convent, which belonged to the Order of Saint Clare and where she held important offices such as abbess and novice mistress, until her death in 1753. She left behind a voluminous bilingual œuvre, including religious pragmatic texts, hagiographies, allegorical narratives, pastoral novels, a rich production of poetry, and so-called *autos*, i.e. plays with biblical or dogmatic themes, which were performed on church holidays. The first printed works appeared under the pseudonym "Marina Clemência, Religiosa Franciscana da Ilha de São Miguel" (Marina Clemency, Franciscan nun of São Miguel Island) and from 1733 her religious name "Sóror Maria do Céu" (Sister Mary of Heaven)[4] was used for the publications. As will be discussed in the following sections, contemporary reception brimmed over with praise for the author and her œuvre. Its originality, elegant style, entertainment value, fruitful ideas, and moral-religious message were highlighted several times. Maria do Céu has been compared to, among others, the ancient poet Sappho, or the Mexican Baroque writer Sister Juana Inés de la Cruz, emphasizing her literary prominence. Much of her literary production was published during her lifetime; however, some of her works remain only in manuscript versions (Ares Montes 1983; Augusto 2010, 330-45, 400-42; Ebenhoch 2023, 117-78; Hatherly 1990; Moreira 2006; Morujão 2013).

Maria do Céu's work must be analyzed in the context of Portuguese-Spanish literary bilingualism. This phenomenon began at the end of the fifteenth century, reached its peak during the Iberian Union, and then ebbed significantly in the eighteenth century. According to Ivo Castro, the number of Portuguese authors who wrote at least part of their œuvre in Spanish rose from 30 in the fifteenth century to 170 in the sixteenth century, 244 in the seventeenth century, and finally 32 in the eighteenth century (Castro 2002, 7-8). These include countless writers who are now less known, but also canonical authors such as Gil Vicente, Francisco de Sá de Miranda, Luís de Camões, Francisco Rodrigues Lobo, and Francisco Manuel de Melo. The texts are as divergent as the authors and their motivations for choosing Spanish as a literary language. They range from aesthetic fashions, genre-specific trends, higher prestige, and identity markers to commercial strategies in order to gain more international recognition (Brandenberger 2010; Buescu 2004; Castro 2002; Dios 2010; García Martín 2008; Haffner 2009; Vázquez Cuesta 1981; Vázquez Cuesta 1986; Wade 2022).

4 In old spelling: Soror Maria do Ceo.

Portuguese-Spanish literary bilingualism characterizes Maria do Céu's output as a whole, although clear genre-specific preferences can be discerned. She wrote all her plays in metrically bound form in Spanish, while the fictional prose is consistent in Portuguese. Her poetry production is bilingual, which applies both to the poems inserted in the prose texts, as well as to those published in anthologies or found in her letter correspondence.

One of her correspondents was Teresa de Moncada (1707-1756), a significant aristocrat, holder of numerous noble titles including Duchess of Medinaceli and closely linked with the Spanish royal court. Teresa de Moncada heard about the famed Portuguese nun, visited Sister Maria do Céu in Lisbon, and thereafter, the two kept in contact by letter, at least between 1738 and 1745 (Ferreira 2012, 23). María Carmen Marín Pina compares the relationship between Sister Maria do Céu and the Duchess of Medinaceli with the better-known relationship between Sister Juana Inés de la Cruz and Luisa Manrique, the Countess of Paredes, and assumes that Teresa de Moncada had a hand in the first Spanish publication of Sister Maria do Céu's work (Marín Pina 2018). An indication of this Iberian translation network based on personal friendship is the dedication to the "excelentissima señora Duquesa de Medina-Cœli" (most excellent lady Duchess of Medinaceli) as stated on the title page of *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo*. The texts of this Spanish anthology were translated and edited by Enrique Flórez (1702-1773), who used in this and in other cases his second name Fernando and his second paternal surname Setién Calderón de la Barca. Flórez, an eminent historian and theologian, is a prototypical translator in eighteenth century Spain. Like José Miguel Alea, José Francisco de Isla, and Pedro Montegón, Flórez was a Catholic clergy, leaving an impressive work on a vast variety of topics, including translated literary and religious texts from more than one language into Spanish (in his case French and Portuguese).[5] Between 1700 and 1810, French was the main source language for translations into Spanish, while Portuguese just played a minor role.[6] Posthumously, two other works by Maria do Céu were published in Madrid: in 1765 *El novelero discreto y piadoso*, translated by Antonio Ruiz Miñondo, a pseudonym of the famous journalist Francisco Mariano Nipho; and in 1791 *La preciosa. Alegoria moral*, translated by Narciso Varela de Castro, but the authorship was attributed to Teodoro de Almeida **[tabs 2-3]**.

5 For the relationship between clergy and translation, cf. Lafarga 2004.

6 Jean-Marc Buiguès (2002, 107) offers the following numbers: between 1700 and 1810, a total of 2513 translations into Spanish were published, in 2123 cases the source language could be identified. French (1138 titles, 54%) had a predominant role, followed by Italian (467 titles, 22%), Latin (302 titles, 14%), English (87 titles, 4%), Portuguese (51 titles, 2%), Catalan (26 titles, 1%), Greek (22 titles, 1%), German (16 titles, >1%), Arabic (7 titles, >1%), Dutch (5 titles, >1%), Hebrew (1 titles, >1%), and Turkish (1 titles, >1%).

Table 1 Comparison between the title pages of the Portuguese and Spanish editions (Céu 1741; 1744)

Portuguese edition 1741	Spanish edition 1744
ENGANOS DO BOSQUE, DESENANOS DO RIO *Primera, e Segunda Parte.* AUTORA A M.R. MADRE MARIA DO CEO *RELIGIOSA, E DUAS VEZES ABADESSA DO* *Religiosissimo Mosteiro das Senhoras da Esperança da Provincia de Portugal.* OITAVO TOMO *OFFERECIDO* AO M.R. PADRE MESTRE Fr. LOURENÇO De Lancastro, etc. Pela costumada diligencia, e grande zelo do P. FRANCISCO DA COSTA Do Habito de S. Pedro, e qual já tem dado ao Prelo varios Tomos das obras da mesma Autora, e todos à sua custa. LISBOA OCCIDENTAL: Na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, *Com todas as Licenças necessarias.* Anno 1741.	OBRAS VARIAS, Y ADMIRABLES DE LA MADRE MARIA DO CEO, RELIGIOSA FRANCISCA, y Abadesa del Convento de la Esperanza de Lisboa: Corregidas de los muchos defectos de la edicion Portuguesa, è ilustradas con breves Notas POR El Doct. D. Fernando de Settièn Calderon de la Barca: Y DEDICAS *A LA EXCELENTISSIMA SEÑORA* *Duquesa de Medina-Cœli, etc.* TOMO I. En Madrid: Por ANTONIO MARIN, año de 1744.

Table 2 Comparison between the title pages of the Portuguese and Spanish editions (Céu 1733; 1765)

Portuguese edition 1733	Spanish edition 1765
A PRECIOSA. OBRAS DE MISERICORDIA, Em primorosos, e mysticos Dialogos expostas: ELOGIOS DE SANTOS, Em varios Cantos Poeticos, e Historicos: Expendidos por MARINA CLEMENCIA, *Religiosa de S. Francisco no Convento da Ilha de S. Miguel;* Mandados à impressaõ, e offerecidos à Máy Santissima do Carmo MARIA SENHORA NOSSA, Por SYLVANO DAS ONDAS SEGUNDA PARTE. LISBOA OCCIDENTAL, Na Officina da MUSICA. M. DCC. XXXIII. *Com todas as licenças necessarias.* Vende-se na mesma Officina.	EL NOVELERO DISCRETO, Y PIADOSO PARA HACER HONESTOS LOS Estrados, y christianas las Tertulias, refiriendo dos pequeñas Novelas sobre cada una de las Obras de Misericordia. COMPUESTAS EN PORTUGUES POR LA MADRE SOR MARINA *Clemencia,* Por otro nombre SOR MARIA DEL CIELO, TRADUCIDAS EN CASTELLANO *POR DON ANTONIO RUIZ MIÑONDO.* CON LICENCIA: *En Madrid*: En la Imprenta de D. Gabriel Ramirez. Año de 1765. *Se hallarà en el Real Almacen de Cristales, frente de S. Phelipe el Real.*

Table 3 Comparison between the title pages of the Portuguese and Spanish editions (Céu 1731; 1791)

Portuguese edition 1731	Spanish edition 1791
A PRECIOSA, ALLEGORIA MORAL, *OFFERECIDA* A EXCELLENTISSIMA SENHORA D. MARIA ANNA DAS ESTRELLAS, Religiosa no Mosteiro da Esperança de Lisboa, *e publicada por* D. JAYME DE LA TE E SAGAU, Cavalheiro da Ordem de São Tiago. SUA AUTHORA A MADRE MARINA CLEMENCIA, Religiosa de São Francisco no Mosteiro da Ilha de Saõ Miguel. LISBOA OCCIDENTAL, Na Officina da MUSICA. Anno de M. DCC. XXXI. *Com todas as licenças necessarias.* Vende-se na mesma Officina.	LA PRECIOSA ALEGORIA MORAL ATRIBUIDA AL P. D. TEODORO DE ALMEYDA, DEL ORATORIO Y CONGREGACION DE SAN FELIPE NERI. QUE DEL IDIOMA PORTUGUES TRADUXO AL CASTELLANO, PARA COMUN UTILIDAD, Y RECREO ESPIRITUAL DEL PUEBLO CRISTIANO DON NARCISO VARELA DE CASTRO. PUBLICALA DON ANTONIO ULLOA, Y A SU COSTA. CON LICENCIA: EN MADRID. AÑO DE 1791. EN LA IMPRENTA, Y LIBRERÍA DEL DICHO D. ANTONIO ULLOA, DONDE SE HALLARA, CALLE DE LA CONCEPCION GERONYMA.

The information included on the title pages of these last two translations **[tabs 2-3]** already indicates the social function of the books: “para hacer honestos los Estrados, y christianas las Tertulias” (to make the reception hall honest, and the gathering Christian), respectively “para común utilidad, y recreo espiritual del pueblo christiano” (for the common use and spiritual recreation of the Christian people). With the works of the Portuguese nun, the translators and editors evidently tried to instruct the Spanish public, leading them on a path toward Christianity. Such paratextual guidelines are also present within the books (dedications, forewords, censorship reports, footnotes, etc.) and offer us fascinating glimpses into the aesthetic, moral, and translational values, as well into the role of the censorship during the eighteenth century.

3 Paratextual Analysis and Comments on the Translation

In his seminal studies, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) and *Seuils* (1987), Gérard Genette insists on the importance of all elements that surround and extend the text, “précisément pour le *présenter*, […] pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa ‘réception’ et sa consommation” (Genette 1987, 7; emphasis in original). Genette calls these elements ‘paratexts’ and

distinguishes between 'pertitexts' and 'epitexts'. Peritexts such as cover pages, titles, dedications, prefaces, or epilogues are attended to the text, while epitexts, such as press releases or interviews with the author, are external elements.[7]

Genette's reflections on paratexts have been taken up by Translation Studies, where paratexts are mainly seen as a functional category that focuses on the mediatory aspect between the text and its context. Kathryn Batchelor, for example, applies the metaphor of "a consciously crafted threshold […] which has the potential to influence the way(s) in which the text is received" (Batchelor 2018, 142). Paratexts accompanying translations cast aside the generally accepted invisibility of the translator. Allographic prefaces, for instance, often contain laudatory passages about the translator and their translation, and autographic paratexts usually have a high degree of self-reflexivity, sometimes expressing the translator's aesthetic or ideological agenda (Batchelor 2018; Batchelor 2020; Hermans 2007; Pleijel, Podlevskikh Carlstrom 2022).

In the present section, I examine paratexts included in the book *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo* that explicitly comment on the translation. *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo* is largely based on the bilingual work *Enganos do bosque, desenganos do rio* (Enchantments of the Forest, Disenchantments of the River), which was published in Lisbon in 1736 and 1741. Several peritexts precede the literary texts of the Spanish anthology, namely: a cover page, a dedication letter to the Duchess of Medinaceli, two censorship reports, publication permits, an erratum, a price-fixing, and a foreword by the translator.

In the report for the Diocese of Madrid, the censor Manuel Martínez Pingarrón explains that both the author and the translator are unknown to him and that he can therefore judge the work presented impartially. He problematizes the question of literary genre, names Aesop and Francis of Assisi as literary models, and praises the sublime style of the manuscript. In keeping with the requirements of the textual genre of the censorship reports, the censor states that the work presented does not violate either ecclesiastical dogma or morality. Moreover, he adds that his opinion is in fact superfluous since the originals have already been approved several times. With great respect, he refers to the strict vigilance of the Portuguese Inquisition, explaining that this type of censorship was also practiced in Castile in the past and that many wish it to be practiced again. Addressing the translation, he states the following:

7 For a historical panorama about the use of paratexts in Spanish and Spanish-American literature of the Early Modern Period, cf. Pérez González 2022.

> Se deben dar muchas gracias à Don Fernando por la traduccion, casi impossible de Obras, que tienen en la lengua original primores nativos, que no pueden trasladarse à otras; y ha hecho muy bien en despreciar la medida en algunos versos, à trueque de no privarnos de toda el alma de ellos; pero lo que mas se le debe agradecer, son las sabias notas, y advertencias que esparce, para quitar los tropiezos al escrúpulo. (Martínez Pingarrón 1744, n.p.)[8]

The second report was drawn up for the Royal Council of Castile, the primary censorship institution in Spain. It was from here that the censorship assignments were given. Apart from the Madrid Ordinariate, learned societies such as the Royal Spanish Academy and the Royal Academy of History set the tone in the second half of the eighteenth century. They dedicated a lot of space to aesthetic questions in their reports and evaluated the submitted manuscripts largely according to their didactic usefulness (Durán López 2016). In his judgment for the Royal Council of Castile, the censor Brother Juan Picazo praises the sweetness of the style, the usefulness of the doctrine and the quality of the literary concepts in *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo*. He presents the following impression in regard to the translation:

> No hallo cosa que me parezca censurable, pues la delicada atencion del Traductor previene oportunamente con sus Notas lo que pudiera detener à los indoctos. Cada Librito de estos es un abultado thesoro, con que pueden enriquecerse los discretos; por tanto no debia estar oculto en estos Reynos, y se debe agradecer la solicitud de quien le saca à la luz para assombro del sexo femenino, para envidia del masculino, para admiracion de ambos, para credito de mi Religion Serafica, y utilidad de todos. (Picazo 1744, n.p.)[9]

The question of the aesthetic quality of woman's writing in the context of patriarchal ideas, which is alluded to in the quoted passage,

8 "Many thanks are due to Don Fernando for the almost impossible translation of Works, which have in the original language native excellence, that cannot be transferred to others; and he has done very well in disregarding the metrics in some verses, in return for not depriving us of the whole soul of them; but what is most to be appreciated, are the wise notes, and warnings which he scatters, to remove the stumbling blocks to scrupulosity" (capital letter in the original).

9 "I find nothing to censure, for the Translator's delicate attention forewarns in due time with his Notes what might detain the unlearned. Every little Book of these is a great treasure, with which the discreet can enrich themselves; therefore, it should not be hidden in these Kingdoms, and the solicitude of those who bring it to light should be appreciated, to the astonishment of the feminine sex, to the envy of the masculine, to the admiration of both, to the credit of my Seraphic Religion, and to the use of all" (capital letters in the original).

is also addressed in the translator's foreword. The quality of Sister Maria do Céu's work, and, above all, the erudition displayed made him doubt whether the texts were really written by a woman:

> Pareciòme al principio, que eran muchas flores para una Religiosa, y; demasiadas perlas para quien está vestida de sayal […] Recelème tambien, si andaria por medio la mano de algun hombre, que […] se valiesse del nombre de muger. Assi lo prometía la altura de la Obra, que sobre la delicadeza de talentos, de que es capàz una muger discreta, incluye una instruccion, que no es comun en muchos, que han cursado las Escuelas: apoyaba el recelo la experiencia de algunos, que han hecho ya estos robos; pero por otro lado juzgaba mi soberbia, que era mucha humildad el ocultar el nombre de quien podia coronarse con el lauro de Autor de tales obras. Estas dudas en mi han sido causa de que otro no las tenga; pues he averiguado con certeza, que la Madre Maria do Ceo es legitima madre de estos intelectuales partos […]. (Setién Calderón de la Barca 1744, n.p.)[10]

Given such arguments, it is not surprising that Maria do Céu's novel *La preciosa. Alegoria moral* in the Spanish translation was attributed to the famous Portuguese philosopher Teodoro de Almeida [**tab. 3**]. The Spanish version of 1791 contains no commentary on this attribution that is a de facto usurpation, "borrando toda huella de la autoría" (erasing all traces of the authorship) (Marín Pina 2018, 233) of Sister Maria do Céu. I suspect that behind this editorial decision was the hope of converting the 'symbolic capital' of Almeida's name into economic capital as his books were real bestsellers in Spain.[11] This was not an isolated case. Other literary texts of Sister Maria do Céu were attributed to a male author (Morujão 2003), and other women's names were replaced with men's names during the eighteenth century. Teresa Margarida da Silva e Orta (1712-1792) is an illustrative example. In 1752 she published *Aventuras de Diófanes*

10 "It seemed to me at first that they were too many flowers for a nun and too many pearls for one who is dressed in sackcloth […] I also feared that the hand of some man might be involved, who […] would make use of the name of a woman. This was promised by the greatness of the Work, which beside the refinement of talents, of which a discreet woman is capable, includes an instruction, which is not common in many who have studied in the Schools: the experience of some who have already committed these robberies strengthened my suspicion; but on the other hand, my pride judged that it was too much humility to hide the name of one who could be crowned with the laurel of the Author of such works. These doubts in me have been the cause of another not having them; for I have found out with certainty, that Mother Maria do Ceo is the legitimate mother of these intellectual fruits […]" (capital letters in the original).

11 For the Spanish translations of the works of Teodoro de Almeida, cf. Piwnik 1992; Santos 2007.

(The Adventures of Diófanes) under the pen name Dorotéia Engrássia Tavareda Dalmira. This adventure novel with clear feminist positions turned to be a bestseller in Portugal and Brazil, but the 1790 edition features Alexandre de Gusmão, an enlightened diplomat and statesman in the service of Portuguese King John V, as the 'real author'. It was not until the twentieth century that the correct author's name was printed on Silva e Orta's book (Abreu 2003; Flores 2006, 111-65; Martins 2013; Santa-Cruz 2002).

4 Linguistic and Literary Patterns

Let us return to *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo.* The original Portuguese version consists of two volumes in octavo format and a total of 700 pages. The allegorical novel *Enganos do bosque, desenganos do rio*, which provides the entire edition with its title, is accompanied by four plays, two cycles of poems on biblical themes, three cycles of allegorical compositions on flowers, fruits, and herbs, a cycle of *adagios*, *villancicos*, *coplas*, circumstantial poems, a novena, and a eulogy to saint Alexius. Most of the texts that accompany the novel are written in Spanish.

The book *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo*, found only in Spanish and published as well in two volumes in octavo format, consists of 640 pages and mainly follows the structure of the Portuguese edition. Fernando de Setién Calderón de la Barca, the editor and translator, did not only translate from Portuguese, but also corrected some linguistic errors and amended the metrics in those texts that were originally written in Spanish. Regarding the choice of the cycles of allegorical compositions and miscellaneous poetry, Setién Calderón de la Barca took advantage of his freedom and added some works by the Portuguese nun that do not appear in the original version, while eliminating others (Hatherly 1990, 328-37, 342-4; Marín Pina 2018, 230-2). In his preface for the second volume, he gives the following explanation: "Los tratados […] no salieron con la misma distribucion en la edicion de Lisboa, à causa de que allà los iban imprimiendo, no según pedia la coordinacion de las materias, sino segun se los arrancaban à la Autora" (The treatises […] did not come out with the same distribution in the Lisbon edition, because they were printed there not according to the subject matters, but according to the way they were taken away from the author) (Setién Calderón de la Barca 1744, n.p.). According to Francisco da Costa, the editor of the Portuguese edition, some sisters of the congregation stole Maria do Céu's manuscripts because she did not want them to leave the walls of the Our Lady of Hope convent. Later she gave her consent for her works to be printed (Costa 1741, n.p.).

e-ISSN 2037-6588

In general terms, Setién Calderón de la Barca praises Maria do Céu's texts, especially the religious message and emotional impact. He states that he introduced explanatory notes regarding some unusual words, biblical allusions, and ambiguous contents. In fact, he adds 36 footnotes and 18 glosses to his Spanish translation. These paratexts include 20 references to biblical texts, 19 interpretations of allegorical passages, and 13 lexical explanations, mainly concerning ancient mythological figures and terms. But we must note here that the translator refrained from translating a total of 25 glosses of allegorical nature from the original Portuguese version.

Setién Calderón de la Barca acknowledges the author's commendable knowledge of Spanish; however, he explains that he amended some "lunares, que si en la Corte de Lisboa no pueden afear, en la de acà desdicen de la moda" (spots, which, if in the Court of Lisbon they cannot disfigure, in this Court they fall out of fashion) (Setién Calderón de la Barca 1744, n.p.). On the book's title page, he is less diplomatic: "Corregidas de los muchos defectos de la edicion Portuguesa" (Corrected from the many defects of the Portuguese edition) **[tab. 1]**. The pejorative wording ('spots', 'defects') and the semantic antithesis within its syntactic parallelism (acceptable in Lisboa vs. unacceptable in Madrid), on one hand, suggest that the Spanish still used by Portuguese writers was considered old fashioned by contemporary Spanish speakers. Simultaneously, it implied a superior position of the Spanish editor towards the Portuguese author, considering her inferior for an inability to perfectly write in Spanish.

In what follows, I give an example of the translator's amendments: "Querido pastor mío" (My dear Shepherd), a poem included in the allegorical novel *Enganos do bosque, desenganos do rio*. This prose novel contains a total of 37 poems, of which eleven poems are in Portuguese and 26 in Spanish, i.e., Spanish as a poetic language predominates because it comprises 70% of the texts in verse.

"Querido pastor mío" is a *canción alirada* with a refrain in the last two lines of each stanza. Because of its metrical form and its bucolic and Petrarchan motifs, the poem can be situated in the lyric tradition inaugurated in the Iberian Peninsula by Garcilaso de la Vega and later cultivated by Brother Luis de León, two of Sister Maria do Céu's great poetic models. **[Tab. 4]** is the original version of the Portuguese edition on the left-hand side (Céu 1741, 149-51), and on the right are the changes made by the translator and editor in the Spanish edition (Céu 1744, 172-3). I have classified the modifications in square brackets according to their linguistic and literary modalities.

Table 4 Comparison between the Spanish and Portuguese editions of the poem "Querido pastor mío"

Vers	Portuguese edition (1741)	Spanish edition (1744)
	Querido Pastor mio,	
	que en esta soledad	
	te doy un Sur de perlas,	
	de lágrimas un mar:	Mar [capital letter]
	adonde estàs,	A donde [orthography] estàs? [punctuation]
	que te procuro, y no te puedo hallar?	busco [style], hallar. [punctuation]
	Con gemidos te busco,	
	y en tanta sequedad	sequedad, [punctuation]
	si te llama el suspiro,	
	solo responde el ay;	*ay*: [italics, punctuation]
	adonde estàs,	
	que te procuro, y no te puedo hallar?	
	Las peñas enternesco,	enternezco [orthography]
	y tu por mas afán	afan, [punctuation]
	quedas a resistir,	à [diacritic]
	y la peña a quebrar	La peña à quebrantar: [style, diacritic, punct.]
	adonde estàs,	
	que te procuro y no te puedo hallar?	
	A mis ojos te escondes,	escondes: [punctuation]
	si me quieres matar,	
	mátame con tu amor,	
	y no con tu crueldad	crueldad: [punctuation]
	adonde estàs,	
	que te procuro, y no te puedo hallar?	
	En esta amarga auzencia,	ausencia [orthography]
	que a mi pecho es puñal,	à [diacritic]
	ni puedo sentir menos,	
	ni puedo sentir mas:	
	adonde estàs,	
	que te procuro, y no te puedo hallar?	
	Porque di te pergunto,	Por què, di, te pregunto [orthography, punct.]
	respondeme ya	(y respondeme ya) [metrics, punctuation]
	muero de tu desvio	desvìo, [diacritic, punctuation]
	se vivo en tu beldad.	si [orthography], beldad? [punctuation]
	adonde estàs,	
	que te procuro, y no te puedo hallar?	
	De un coraçon que llevas	corazon [orthography]
	te pido la mitad,	
	una quede a sentir,	à [diacritic]
	otra se parta a amar.	aparta à amar [content, diacritic]
	adonde estàs,	
	que te procuro, y no te puedo hallar[16]	

I would like to highlight the following aspects concerning the modifications: counting the alterations in the refrain only once, in the 42 verses of the poem there are 13 changes with respect to punctuation marks, six changes in diacritical marks, and six changes in spelling that partly update the archaic orthography and in two cases correct lusisms[13] from the original text (verse 31 'pregunto' instead of 'pergunto', and line 34 'si' instead of 'se'). In verses 6, 16, and 40 the translator substitutes words, most probably due to stylistic preferences. In verse 32 he amends the metrics since the Portuguese version lacks a syllable to achieve an isosyllabism. These kinds of linguistic and metrical corrections as well as the stylistic changes appear frequently in the 26 poems that were originally written in Spanish.[14]

5 Conclusions

Based on the intra-Iberian translations of Sister Maria do Céu's works, I would like to formulate three final theses with which I aim to enrich the historical picture of the relationship between women's literature and translation within the 'contact zone' (Pratt 1995) or 'translation zone' (Apter 2006; Gimeno Ugalde 2021b; Gimeno Ugalde 2023) of the 'Iberian polysystem' (Gimeno Ugalde, Pacheco Pinto, Fernandes 2021).

First thesis: the eighteenth century translator does much more than transfer a text from one language to another, showing that translation is always a form of rewriting that implies a certain degree of creativity (Flynn 2013), a sort of 'refraction' when a literary work is adapted to a different audience (Lefevere 1982; 1992, 234-5). In the case of *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo*,

12 "My dear Shepherd, | in this solitude | I give you a South of pearls, | of tears a sea: where are you, | I seek you, and I cannot find you? || With groans I seek you, | and in so much dryness | if the sigh calls you, | only the ay answers; | where are you, | I seek you, and I cannot find you? || The rocks I weaken, | and you by more eagerness | remain to resist, | and the rock to break | where are you, | I seek you and I cannot find you? || In my eyes you hide, | if you want to kill me, | kill me with your love, | and not with your cruelty | where are you, | I seek you and I cannot find you? || In this bitter absence, | that is a dagger in my breast, | I cannot feel less, | nor can I feel more: | where are you, | I seek you and cannot find you? || Because say, I ask you, | answer me now | I die of your deviation | I live in your beauty. | Where are you, | I seek you and cannot find you? || Of a heart that you carry | I beg you for half, | one half stays to feel, | the other half leaves to love. | Where are you, | I seek you and cannot find you?" (capital letter in the original).

13 Under the concept 'lusism', linguists usually subsume interference, faulty analogies, and hypercorrections that native speakers of Portuguese might employ when using Spanish.

14 Concerning the changes made to the poems of the novel *Enganos do bosque, desenganos do rio*, cf. Zimmermann 2020.

the translator is explicitly present because he adds explanatory and interpretative notes in the form of glosses and footnotes. In the specific case of those texts which were originally written in Spanish, the translator acts as a proofreader and editor, because he amends linguistic and metrical defects, updates the Spanish, and partly changes words which can also influence the content. The translator wants to adapt the translated texts to the taste of the Spanish readership.

Second thesis: the translator enjoys many freedoms. However, his production is inserted in the contemporary cultural framework and follows hegemonic patterns. Regarding *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo*, the editor and translator took advantage of his position, on the one hand, by making several changes within the translated or adapted texts and adjusting them to Spanish taste; on the other hand, by choosing the texts that make up the Spanish anthology. In the paratexts, the hegemonic discourse is clearly manifested. This can be perceived in the misogynistic passages or the functional attribution of the translations. The function of the books, as shown on the title pages of the Spanish editions **[tabs 2-3]**, is explicitly mentioned: the translated texts attempt to guide the readers towards a profoundly Christian culture.

Third thesis: each translation gives more visibility to the work because it significantly expands its potential readership, but at the same time it can obscure certain aspects of the original version.[15] Again, we touch on the question of power relations in translation processes. In her study on the translation of contemporary novels from Catalan into Portuguese, Esther Gimeno Ugalde (2021a) has detected that some Portuguese editions do not mention that the novels were originally written in Catalan, since they only indicate the Spanish cultural context. The same is valid for *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo*, as the title page does not explicitly state that it is a translation, but only mentions the previous Portuguese edition. In contrast, the title pages of *El novelero discreto y piadoso* and *La Preciosa. Alegoria moral* show that we are dealing with translations into Castilian and mention the names of the translators. In the Spanish version of *La Preciosa. Alegoria moral* we can observe another kind of invisibility. The attribution of Maria do Céu's work to Teodoro de Almeida obliterates an important woman author's name and obscures the contribution of women to eighteenth century culture. Here we are not only confronted with linguistic-cultural power relations, but also with gendered power relations in the context of translated books. Unfortunately, the case of Maria do Céu is not the only curious case, but one of many examples of asymmetries between men and women in the publishing world.

15 For the visibility and invisibility of translations, cf. Emmerich 2013.

During the eighteenth century, it was common to find the work of Iberian nuns in a bi- or multilingual framework. Sometimes these women apologized in their texts for taking up the pen to compose literature. The works of Portuguese or Catalan[16] nuns were rarely translated into Spanish, a language which traditionally had a predominant role on the Iberian Peninsula. In the case of Sister Maria do Céu, various factors influenced her status as an author: her gender, her decision to write literature (and not merely genuine religious texts), and her linguistic preference for the Portuguese-Spanish literary bilingualism. Once her works were translated and adapted to the Spanish cultural context, the translation power relations had deep impacts. As we discussed in this essay, the title pages, paratexts, translated works, and the reception of Sister Maria do Céu's œuvre oscillated between visibility and invisibility, originality and appropriation, orientation and manipulation.

16 For the Catalan context, cf. Zaragoza Gómez 2015.

References

Abreu, M. (2003). “Aventuras do Rei de Tebas e de uma senhora portuguesa”. Süssekind, F. (ed.), *Vozes femininas: gêneros, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 43-53.

Anastácio, V. (ed.) (2013). *Uma antologia improvável. A escrita das mulheres. Séculos XVI a XVIII*. Lisboa: Relógio d’Água.

Apter, E. (2006). *The Translation Zone*. Princeton: Princeton University Press.

Ares Montes, J. (1983). “Ecos de Calderón en el teatro portugués. Sóror Maria do Céu”. García Lorenzo, L.(ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, vol. 3. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1343-57.

Augusto, S. (2010). *A alegoria na ficção romanesca do maneirismo e do barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. London; New York: Routledge.

Batchelor, K. (2020). “Paratexts”. Baker, M.; Saldanha, G. (eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York: Routledge, 401-5.

Brandenberger, T. (2010). “Literature at the Crossroads of Politics. Spain and Portugal, 1580”. Cabo Aseguinolaza, F.; Abuín Gonzalez, A.; Domínguez, C. (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 1. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 595-600.

Brems, E.; Pinto, S.R. (2013). “Reception and Translation”. Van Doorslaer, L.; Gambier, Y. (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 4. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 142-7.

Buescu, A.I. (2004). “Aspectos do bilinguismo português-castelhano na época moderna”. *Hispania*, 64(216), 13-38. https://doi.org/10.3989/hispania.2004.v64.i216.195.

Buiguès, J.-M. (2002). “Les traductions dans l’Espagne des Lumières. Langues, rythmes et contenus”. *Bulletin Hispanique*, 104(1), 101-19. https://doi.org/10.3406/hispa.2002.5103.

Castro, I. (2002). “Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais”. https://clul.ulisboa.pt/files/ivo_castro/2002_Bilinguisme_castillan-portugais.pdf.

Céu, S.M. do (1731). *A Preciosa. Alegoria moral*. Edited by J. de la Té y Sagau. Lisboa: Oficina da Música.

Céu, S.M. do (1733). *A Preciosa. Obras de misericórdia*. Edited by S. das Ondas. Lisboa: Oficina da Música.

Céu, S.M. do (1736, 1741). *Enganos do bosque, desenganos do rio*. 2 vols. Edited by F. da Costa. Lisboa: Manoel Fernandes da Costa.

Céu, S.M. do (1744). *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo.* 2 vols. Edited and transl. by F. de Setién Calderón de la Barca. Madrid: Antonio Marín.

Céu, S.M. do (1765). *El novelero discreto y piadoso.* Edited and transl. by A. Ruiz Miñondo. Madrid: Gabriel Ramírez.

Céu, S.M. do. (1791). *La Preciosa. Alegoria moral*. Edited and transl. by N. Varela de Castro. Madrid: Antonio Ulloa.

Costa, F. da (1741). “Prologo”. Céu, S.M. do. *Enganos do bosque, desenganos do rio*. Edited by F. da Costa. Lisboa: Antonio Isidoro da Fonseca, n.p.

Dios, Á.M. de. (2010) “Castilian and Portuguese in the Sixteenth Century”. Cabo Aseguinolaza, F.; Abuín Gonzalez, A.; Domínguez, C. (eds.), *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 1. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 413-28.

Durán López, F. (2016) (ed.). *Instituciones censoras. Nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Ebenhoch, M. (2023). *Erzählte Religion. Theologie und Glaube im portugiesischen Roman des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Klostermann.

Emmerich, K.R. (2013). “Visibility (and Invisibility)”. Van Doorslaer, L.; Gambier, Y. (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 4. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 200-6.

Flores, C. (2006). *As aventuras de Teresa Margarida da Silva e Orta em terras de Brasil e Portugal.* Natal: Opção Gráfica.

Flynn, P. (2013). “Author and Translator”. Van Doorslaer, L.; Gambier, Y. (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 4. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 12-19.

Ferreira, M. do Céu de Sousa (2012). *“Desde el Parnao os escrivo”. Cartas de uma monja escritora. Edição e análise da correspondência manuscrita de Soror Maria do Céu à Duquesa de Medinaceli* [Master Dissertation]. Porto: University of Porto.

García Martín, A.M. (2008). “El bilingüismo luso-castellano en Portugal. Estado de la cuestión”. Dios, Á.M. de (ed.), *Aula Bilingüe. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal,* vol. 1. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 15-44.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Édition du Seuil.

Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Édition du Seuil.

Gimeno Ugalde, E.; Pacheco Pinto, M.; Fernandes, Â. (2021). “Introducing Iberian Translation Studies as a Literary Contact Zone”. Gimeno Ugalde, E.; Pacheco Pinto, M.; Fernandes, Â. (eds.), *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press, 1-18.

Gimeno Ugalde, E. (2021a). “Paradoxes and Mediation Pitfalls of the Translational Contact Zone”. Gimeno Ugalde, E.; Pacheco Pinto, M.; Fernandes, Â. (eds.), *Iberian and Translation Studies. Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press, 21-47.

Gimeno Ugalde, E. (2021b). “Ripensare la penisola iberica come zona di traduzione”. Nadal, C.; Corsi, D. (a cura di), *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 67-84.

Gimeno Ugalde, E. (2023). “Conceptualizaciones del espacio ibérico: posibles aportaciones para los Estudios de Traducción”. Lafarga, F.; Pegenaute, L. (eds.), *Planteamientos historiográficos sobre la traducción en el ámbito hispánico*. Kassel: Reichenberger, 155-74.

Hatherly, A. (1990). “Introdução histórica e literária. Bibliografia analítica”. Céu, S.M. do. *A Preciosa*. Edited by A. Hatherly. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, XI-CXVIII, 325-70.

Haffner, I. (2009). “Investigação histórica do bilinguismo na Península Ibérica a partir do século XV até ao século XVII”. *Etudes romanes de Brno*, 1, 225-33.

Hermans, T. (2007). *The Conference of the Tongues*. Manchester: St. Jerome.

Lafarga, F. (2004). “Clérigos traductores y traducción clerical en el siglo XVIII”. Fernández, R.; Soubeyroux, J. (eds.). *Historia social y literatura. Familia y clero en España (siglos XVIII y XIX)*, vol. 3. Lleida: Milenio et al., 83-92.

Levefere, A. (1982). “Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in a Theory of Literature”. *Modern Language Studies*, 12(4), 3- 20.

Levefere, A. (1992). *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.

Marín Pina, M.C. (2018). “La difusión de la obra de sor María do Ceo en España a través de Teresa de Moncada, duquesa de Medinaceli: Redes femeninas y transferencia cultural en el siglo XVIII”. Almeida, D.; Anastácio, V.; Martos Pérez, M.D. (eds.), *Mulheres em rede/Mujeres en red. Convergências lusófonas*. Münster: LIT, 217-39.
Martínez Pingarrón, M. (1744). “Censura y aprobación”. Céu, S.M. do. *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo.* Edited by F. de Setién Calderón de la Barca. Madrid: Antonio Marín, n.p.
Martins, C.F. (2013). “Autoria e edições de *Aventura de Diófanes*”. Magalhães, I. Allegro de (ed.), *História e antologia da literatura portuguesa*. Vol. 3, *Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 437-40.
Moreira, M.M. Dias Pereira Ramon (2006). *A novela alegórica em português dos séculos XVII e XVIII. O belo ao serviço do bem* [Doctoral Dissertation]. Braga: University of Minho.
Morujão, I. (2003). “A César o que é de César. Acerca da atribuição ao padre Simão Vaz de Camões, S.J., de dois textos editados em A Preciosa de Soror Maria do Céu”. *Línguas e Literaturas*, 20, 297-304.
Morujão, I. (2013). *Por trás da grade. Poesia conventual feminina em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
Pérez González, A.M. (2022). *Leer el libro desde sus paratextos. Censura, crítica y legitimación en la literatura novohispana (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert.
Picazo, J. (1744). “Censura”. Céu, S.M. do. *Obras varias y admirables de la Madre Maria do Ceo.* Edited by F. de Setién Calderón de la Barca. Madrid: Antonio Marín, n.p.
Piwnik, M.-H. (1992). “Une entreprise lucrative. Les traductions en espagnol du père Teodoro de Almeida”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 31, 199-206.
Pleijel, R.; Podlevskikh Carlstrom, M. (2022). “Introduction”. Pleijel, R.; Podlevskikh Carlstrom, M. (eds.), *Paratexts in Translation. Nordic Perspectives*. Berlin: Frank & Timme, 9-19.
Pratt, M.L. (1995). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London; New York: Routledge.
Santa-Cruz, M. de (2002). “Introdução”. Orta, T.M. da Silva. *Aventuras de Diófanes*. Edited by M. de Santa-Cruz. Lisboa: Caminho, 11-42.
Santos, Zulmira C. (2007). “Teodoro de Almeida em Espanha. Memórias e traduções”. Dios, Á.M. de (ed.), *Aula Ibérica. Actas de los congresos de Évora y Salamanca (2006-2007)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 967-83.
Vázquez Cuesta, P. (1981). “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 807-27.
Vázquez Cuesta, P. (1986). *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo do Filipes*. Lisboa: Europa-América.
Wade, J.W. (2022). *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature*. West Lafayette: Purdue University Press.
Zaragoza Gómez, V. (2015). *“En vers vull desafiar…”. La poesia femenina a l’àmbit català (segles XVI-XVIII). Edició crítica* [Doctoral Dissertation]. 2 vols. Girona: University of Girona.
Zimmermann, O. (2020). “Der literarische Bilingualismus im Roman ‘Enganos do Bosque, Desenganos do Rio’ von Sóror Maria do Céu”. *Moderne Sprachen*, 63(2), 183-212.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Between Language and Reality: Translation in Ramon Saizarbitoria's *Martutene*

Jon Kortazar
Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Spain

Abstract The mistrust of the possibilities of language to represent reality is among the main features of the narrative work by the Basque author Ramon Saizarbitoria. This mistrust is brought out by the wavering narration and the employ of an unreliable narrator, as well as by the author's reflections on translation. This article will review the theoretical positions that Saizarbitoria has maintained and expressed in books and interviews: starting from the idea of translating developed in his own work, he offers a rich speculation about the function of translation in the Basque literary system. In addition, the author's ideas about translation that appear in his novel *Martutene* (2012) will be analysed, namely embodied in the character Julia.

Keywords Ramón Saizarbitoria. Basque novel. Translation. Reality and fiction. Martutene.



Peer review

Submitted 2023-08-25
Accepted 2023-11-03
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Kortazar | CC BY 4.0



Citation Kortazar, Jon (2023). "Between Language and Reality: Translation in Ramon Saizarbitoria's *Martutene*". *Rassegna iberistica*, 46(120), 295-310.

1 Introduction[1]

The novel *Martutene* (2012) by Ramon Saizabitoria has a breaking starting point sentence which is the opening of Max Frisch's *Montauk* (1975): a symbolic gesture that signifies that *Martutene* holds a mirror to the narratives in that book. This sentence is read the first time when the characters face the opus of the Swiss writer.

The translator, Julia, who notices that it is the same phrase with which the prologue to Montaigne's *Essais* starts, picks up the sentence:

> The book opens with the epigraph that Harri remembered: "*This book was written in good faith, reader*". These are the words with which Montaigne begins the prologue to his *Essais* [C'est icy un livre de bonne foy, lecteur]. I would have identified them had I heard the phrase in French. (2012, 124)[2]

The Spanish translation of *Montauk* used by the protagonists Martin and Julia in *Martutene* comes from "photocopies of the book that they had to request from the Biblioteca Nacional, because the edition is out of print" (156). They are referring to the 1978 Guadarrama edition in Nicanor Ancoechea's Spanish translation, and they mention it throughout Saizarbitoria's novel. That translation reads: "Lector, este es un libro sincero" (156).

This article pretends to walk from a general scope to a more particular one. I will begin examining the theories on the translation that Ramon Saizarbitoria has made in theoretical texts as well as in the novel that is object of this investigation. The furthest ones have been relegates to oblivion and this article will raise them again. At the very beginning, the author realized that translating the social, political and affective touch from the original language to the translation-receiving language makes translation itself very sensitive. Second of all, here we deal with a beloved topic for the author; that of the impossibility of the language to fully write reality on, so the combination-techniques between the real and the fictitious and the non-reliable narrator are two of the main pillars of his narrative. Third of all, the problem of bad or flawed translation comes to sight, the author in *Martutene* has wrote about this. Since one of its symbolic

1 This article is a product of the LAIDA Research Project (Literatura eta Identitatea/Literatura e Identidad), which belongs to the Basque Government's Network of Consolidated Research Groups (number IT 1572/22) and the University of the Basque Country/Euskal Herriko Unibertsitatea (GIC 21/118), cf. www.laida.eus. The present paper is a translation from Spanish by Amaia Gabantxo.

2 Note that all English quotes from *Martutene* are taken from Hispabook's 2016 edition of the novel translated from the Spanish by Aritz Branton.

keys relies on the precision of the language and the problem of the ambiguity at the very moment of its representation, such that a bad translation will mix up the relationship between language and reality. That theme will be faced off in the next section, where the search for the exact name for the object is eulogized. The narration of the translation of a tale, *Bihotzean min dut*, shows in a narrative form all the plot-threads that were developed in the novel *Martutene*, given that the tale presents the great dilemma of the accuracy of language when the tragic presence of a violent death makes room only for silence.

2 A Theory of the Novel and Translation

This section reviews two documents in which Ramon Saizarbitoria's position with respect to translation is revealed: the author's own written opinion and the narrators' behind which his true opinion can hide.

Ramon Saizarbitoria (Donostia, b. 1944) is one of the most important novelists in the contemporary Basque literary scene. He began his career in 1969, and since then he has not ceased to publish novels that have influenced Basque literature through their innovative spirit and the rigor and depth of Saizarbitoria's literary ideas. *Martutene* tells the story of two couples: Martin and Julia, a writer and his literary translator, and Pilar Goytisolo and Iñaki Abaitua, a neurosurgeon and a gynecologist. An American sociologist and researcher, Lynn stands between the two couples and rents the upper floor of the house where Martin and Julia live and ends up becoming Abaitua's lover. Lynn shares her name with the protagonist of Max Frisch's *Montauk*, and represents a double axis of union in the novel, bringing the couple's two worlds together and establishing a link to Frisch's book.

The novel begins with a description of the day Julia met Martin in a Literature Congress. The meeting is described this way in the novel: "Julia remembers the day she met Martin" (9). In the novel the writer Martin takes part in a round table at the Primer Congreso sobre la Traducción (First Translation Congress). Martin's paper proposes three elements for recreating the theory of the novel – which are present in Ramon Saizarbitoria's *Martutene*:

1. The self-ironic nature of the text must be emphasized. Martin is Saizarbitoria's alter ego. He reads, rather than speaks, and "when he writes he creates his own caricature; but he is, in fact, very much like his caricature" (221).
2. A writing technique: "Any starting point served to pull the thread of a story [...] Then he went into a long and arid discourse [...] about the psychological motivations that move some people to write about themselves or about others, to tell stories" (10). These two affirmations give us clues into some of the author's techniques: "And talking about oneself

becomes one of the main threads of *Martutene*, because the novel follows the maxim proposed by Max Frisch in *Montauk*, in whose prologue he states: "For I am the one I describe. Here you will find my defects as they are and my nature without prejudice [...] So that I am, reader, the only subject of my book" (2006, 9). And this is a thread that runs throughout the novel: "A book in good faith, which serves no other purpose than domestic and private ones" (124).

3. Mentioned in the bar conversation that follows the round table discussion, a phrase by Ricardou that has very often been applied to Saizarbitoria's novel: "Ricardou's famous phrase came to his mind; he hadn't actually read his work but he was familiar with his often-quoted sentence. He could not repress the urge to say it: "Le récit n'est plus que l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture" [...] and he regretted not remembering Unamuno's phrase, which Julia could now quote: "What is truly novelistic is how a novel is made" (13).

Saizarbitoria spoke about translation at a conference he gave in Pamplona in 1991. At the time and by his own admission he kept an "outsider's view" on the function of translation in his own writing and in the society in which he grew up. In that lecture, the author recalled that he carried out his early life in Spanish – "We had fun and loved in that language" (1991, 197) – and as a result, he said, literary expression in Basque was nothing but a translation: "Since our life experience was basically Spanish, any attempt at Basque expression automatically became an exercise in translation" (1991, 107).

He added that translation confers value to a work, reinforcing its status as "good literature". Saizarbitoria compared the situation of his generation of amateur writers with that of writers of Bernardo Atxaga's (b. 1951) generation, who were conscious of producing literature not against the grain of what was already in existence, but for its own sake. In any case, being translated into another language was a dream for him.

These early musing was followed by a rich and complex reflection on the place of translation in the Basque literary system in the essay *Aberriaren alde (eta kontra)* [In Favor of the Homeland (and against it)] (1999). In this essay, Saizarbitoria deals with sociology of language, literary market questions, homologation and purely literary issues. He reviews the existing general opinions about the role of translation in the Basque system and the realities that surround it. First of all, he lays out his general feelings about translation: translation is also literature; translations from other languages enrich the Basque language; there is a reluctance to read translated literature and, for this reason, it does not sell much, or, even, it is not read much; the validity and relevance of (all) administrative translations in the Basque Country, mandated by law to be published in both Spanish

and Basque, which often appear side-by-side in two columns; the lively (sometimes downright feisty) atmosphere prevalent in the field of translation of Basque literature into other languages (1999, 64-80).

Saizarbitoria proposes that there are psychological and cultural reasons why a reader in Basque may prefer a novel in that language to a translation to another language, and not only because they may be able to read original works in Spanish, French or English. The phenomenon occurs because Basque is a polyglot society, but this phenomenon is not solely linguistic, it also has pragmatic elements (a reader may prefer a work that reflects their locality and everyday life) (1999, 67). Saizarbitoria then turns to the issue of administrative translation, much more abundant and safer than literary translation, but whose usefulness is put into question, as the many jokes made about it attest (1999, 72). Regarding the current tendency in Basque literature to get works more widely translated, the writer is tentative in his optimism, suggesting that these translations serve above all so that Basques who do not read basque can get to know these authors' works through their Spanish versions.

Saizarbitoria proposes the use of Spanish expressions in works written in Euskara. He notes that in the Basque Country it is not the same to say: "Te quiero" or "Maite zaitut", because the use of each language connotes different social and cultural elements. And above all, because language use is linked to specific circumstances that the author of a novel must know and describe. Saizarbitoria argues that:

> At least in Donostia the words "maite zaitut" and "te quiero" don't mean exactly the same thing; and couples who use the two phrases in their relationships, don't do so on a whim or randomly, since each circumstance has its own language. That's why a Basque writer cannot forget the "conflict of language" even when talking about love. (1999, 69-70)

Some of the ideas he develops in those pages went on to shape the motifs behind the novel *Martutene*. Two in particular: Julia's doubts in deciding to opt for administrative or literary translation, and the whole configuration of the use of Basque and Spanish in Martin's short story "Bihotzean min dut" (It Hurts My Heart), which will be later discussed. His reflections on this throw light on Julia's attitude towards the translation of the short story and the use the characters make of their languages *depending on their circumstances* and their identity.

3 Between fiction and reality

One of the central characteristics of Ramon Saizarbitoria's work is the interplay between fiction and reality. Many other features could be said to define his aesthetics, but the core belief that reality, truth, can be

reflected through the prism of a lie called fiction is at the heart of all his work.

One of the elements that caught our attention in his work is the transmutability of his characters' names. These are name alterations in two vectors. The first vector is homage. The second is variability. Ramon Saizarbitoria's characters' names are homages to his friends, to their real names. Thus, Iñaki Abaitua echoes his editor Iñaki Aldekoa's name, and that of his novelist friend Mikel Hernández Abaitua, who was one of the first writers to deal with the issues of terrorism and violence in Basque society in his novel *Etorriko haiz nirekin*? (1991) / *¿Vendrás conmigo?* (2010, self-translated), and who received threats just like Martin receives them in *Martutene* (232-3). Harri Gabilondo's surname is a clear reference to the US-based Basque intellectual and professor Joseba Gabilondo. And, when the author, Ramon Saizarbitoria, refers to Miren in his recent novels, the underlying figure and literary output of professor Miren Billelabeitia shine underneath.

This game between reality and fiction leads to a displacement, a weirding out of the reader who is forced to imagine the characters without forgetting that they correspond to real people, a game in which the informed reader moves between paradox and surprise. But there is a second technique of transmutability: characters travel from one book to another and do not always maintain the same personality or character. They sometimes grow or even change. Thus Iñaki Abaitua is a sympathetic character in Saizarbitoria's *Hamaika Pauso/Los pasos incontables* (translated by Jon Juaristi) and a more tenebrous one in *Martutene*, where he sexually abuses Teresa Hoyos, a victim of the violence by ETA, which confers the violent sex-act a reinforces symbolic and political connotation. This play with the names of the characters reinforces a sense of instability of identity. In other words, we are not sure who these characters are and there is a feeling of uncertainty in the air, of variable identities. Along with this technique, there is another stylistic aim, which defines Ramon Saizarbitoria's work. It is rooted in the belief and awareness that language, or narrative, cannot encompass reality, but only reflect a pale trace of it.

Along this technique the author regularly resorts to the use of unreliable narrators, a literary technique in which the narrator is unable to elucidate what is really happening, or is deliberately obscuring reality. An extreme and decisive pattern is given in the moment of the death of the main character of *Ehun metro/Cien metros*, one of the most read novels in Basque language. It is a sample of postmodern narration, where the narrator (ant the author, of course) are unable to tell what has happened, and so forth tp tell if the charaacter had died for an utopia or has renounced to it.

4 *Traduttore traditore*: a General Overview of Translation in *Martutene*

Julia's portrait as a translator in the novel is somewhat peculiar for two reasons. A couple of times she confesses that she is an occasional translator:

> Occasional translator. This is how she defines herself when the young American girl asks her if she is also a writer. Occasional translator. She is translating Martin's latest book, a collection of short stories. (110)

She is on a break from work and has taken advantage of Martin's offer to work translating his literary texts.

The second peculiarity is that Julia works at the Basque Government translating administrative – not literary – texts. Moreover, it is quite likely that her work involves translating texts from Spanish into Basque and not from Basque into Spanish.

Thus, the novel describes a translator who is not ideally suited for this kind of job: she is not a translator of literature, she is an administrative translator, her field of competence is in administrative and not literary texts, and she usually works from Spanish into Basque and not the other way around, as required by Martin's works. The motive for this commentary or evaluation is the sociolinguistic context of the Basque Country, where due to legal reasons administrative translation has been given preference, while literary translation has been relegated to a second place although with grater symbolic capital.

So here, again, we have an unreliable translator cut from the same cloth as the narrators that Ramon Saizarbitoria seems to like to write.

This unreliable presence is reflected in the fact that there are two sections in the novel entitled "Traduttore, traditore" (159 and 214). In the first section, Lynn defends the translator's role, stating that translation is an art and simultaneously praising Julia's work, while Martin argues that the writer is placed in a superior position. In the second section Lynn and Julia discuss the Spanish translation of a passage from *Montauk*, which mentions the writer's irritation at the cost of two nights' hotel accommodation. Julia recalls the sense she got from reading the passage where the writer gave the impression of being a "crass, dirty old man" because he alluded to the price of the rooms, while Lynn states that the text intends to communicate Lynn's (*Montauk*'s Lynn) discomfort at discovering the price of the rooms. The discordance emerges from an apparently (bad) translation of this passage into Spanish.

With regard to Julia's status, it should be noted that she is in a situation of dependence on Martin, both professionally, because the writer considers his creation to be above translation, and also sentimentally: "The existing professional relationship is mixed up with their

sentimental relationship [...] it feeds it" (112). Julia is able to break this subordinate situation thanks to her permanent contract with the government and has given herself a deadline to decide whether to continue with Martin or to break up the relationship and return to her repetitive but secure job in government.

To complete this first overview of the subject of translation in *Martutene*, it is important to mention the issue of self-translation, which Martin, who is Ramón Saizarbitoria's mirror, rejects for two reasons:

1. Firstly, he finds it boring: "He found the task laborious and boring and uncreative" (110).
2. His second reason relates to the supposed improvement of the text when changed to a second language, the opportunity to "improve" on the original: "The result was a recreation, more interesting perhaps than the original version, but never truly the original version" (110).

5 "Intelligence, tell me / the exact name of things!" (Juan Ramón Jiménez)

After these considerations we will try to define some of the specific aspects regarding the difficulty of translation that Ramon Saizarbitoria poses in this novel. The first one involves getting "the exact name of the thing". The exact name of things is raised in an almost futile way in the novel when the characters debate what exactly is the jacket Max Frisch refers to in his novel, that "shaggy white jacket" belonging to Lynn they mention on page 165. Martin argues that: "In a translated text, the translator should be absent, and yet in this one, one notices his presence continuously" (15). That is why the proper translation of the term is crucial. But the "shaggy white jacket" eludes a straight-forward translation and thus a periphrasis is used:

> A *shaggy white jacket* i.e., a jacket with long hair, but also with ribbons and tassels, tassels over its whole surface, and not only at the edges, on the sleeves or at chest level, like Native American jackets. (159-60)

That circumlocution could have ended the discussion, but the correctness of the translation continues to haunt the characters and Julia takes up the subject again, because she does not know how to translate the term into Basque (161). She looks up the term a little later, to find that it is a "shaggy white jacket," and ends up proposing a translation, after checking the original German text. Julia "supposes the term is better than a *long-haired jacket*, and better than a *furry jacket*" (330). She even checks the French translation to note that the jacket is a "veste blanche à poils" (275).

David Colbert noted this characteristic in his study of the novel:

> The case cited by Saizarbitoria (2016) to illustrate the difficulty and importance of finding dynamic equivalences, and which appears in *Martutene*, is the translation of the jacket worn by Max (*sic*) in *Montauk*. The translator into Spanish, evidently unskilled, describes it as a "chaqueta velluda", a hairy jacket (Saizarbitoria 2013, 160). According to Martin, the translation "squeaks", and he postulates that the translator should find an adjective that doesn't draw attention to itself. (Colbert 2016, 357)

Translating a single term can be complicated, that is why other equally complicated examples are put forward; like the expression relating to the magic finger, of the ring finger. Thus care is also taken with the translation of *Montauk*'s first sentence which appears first in English (24, 124) and, more importantly, in French, in Montaigne's version, to which he first refers (124) and then quotes (156), in its Spanish translation (156) and, finally, in his German original (330). All in all, this is a preoccupation that lasts for more than 300 pages, from 24 to 330.

6 "Bihotzean min dut"[3]

If the translation of the first sentence of *Montauk* is an important issue, the proposal of the translation of the title of Martin's story that Julia is translating into Spanish is no less arduous. It is entitled "Bihotzean min dut" in Basque and refers to a poem by the Basque symbolist poet of the Republican era José María Agirre, a.k.a. Xabier Lizardi (1896-1933), which tells of the death of the writer's grandmother and her transfer to the cemetery.

1. The literal translation (my heart hurts) is discarded because it seems too "cardiac": something you might say to your doctor, but not in a symbolist context, as the novel ironically emphasises.
2. The historical translation is put aside, i.e. the one published in the first edition of the book: "Duéleme el corazón" (My Heart Aches) as archaic, although it is maintained, also in a note, when the title of the poem is reproduced in a verse: "Bihotzean min dut, min etsia", "Duéleme el corazón, duéleme con dolor resignado" (227).[4]

3 "It hurts my heart".

4 There is a mistake in *Martutene* in ascribing this translation to the author (227). With the exception of a few small texts, the Spanish translation of this volume of poetry

3. That is why he looks for a familiar translation: "Me duele el alma," which convinces Jaime Zabaleta [Martin's friend], as it is closer to the "suffering of all victims" (382).

But translation is not only a formal problem, or one of accuracy. When the fictional author refers to the situation of Basque literature and the reason for writing in Basque, he reflects on the situation in which the language and its history find themselves. And when asked why he writes in Basque he replies that: "There are social, cultural, historical and even economic reasons" (231) for doing so, and that a text written in Basque drags along with it all of those conditions, which any worthwhile translation must maintain.

The translation of Martin's story presents its translation with the challenge of communicating all these "social, cultural, historical and even economic" conditions in the target text. In his article, David Colbert reflects on the cultural differences that make the translation of the story difficult:

> Recontextualization between languages in diglossic coexistence becomes a study of intracultural relations, a reflection on the dynamics of misunderstanding and distance between sectors of Basque society. (Colbert 2016, 358)

Among the stories interspersed in *Martutene*, "Bihotzean min dut" stands out as possessing special characteristics over the rest of Martin's works that Julia has translated. First of all, it is a text that poses translation problems, difficulties that no other text by Martin (like "Historias de náufragos") has made evident. Additionally, this text takes ample space in the novel, from page 157, where it is first mentioned; then further along when an important summary of the story starts on page 223; then later again when the translation is finalized on page 433; and, even later, on page 440, Julia evaluates her translation of the short story. It is also a springboard for reflecting on the theme of violence and literature (382).

This short story presents an additional idiosyncrasy. While in the rest of the stories it is the narrator who summarizes the characters' stories, in this case Julia's own translation is reproduced verbatim:

> She tries reading the beginning of the story to see whether it squeaks: "The literature teacher was collecting the students' papers when the principal entered the classroom. His face was pale. He said 'They've exploded a bomb on Ana's father' in a low voice

was carried out by Lizardi's friend and fellow poet Nikolas Ormaetxea, a.k.a. Orixe (1888-1961).

> that was loud enough for the boys in the front rows to hear […]."
> She wondered if it had happened like that. (161)

Technically, Ramon Saizarbitoria uses two styles to approach the summary of the story. In this case it is a text on the metadiegetic level (and not metaliterary as it has been claimed). When on page 223 the story is taken up again, this time it is the narrator who tells it, which means that it is placed on an intradiegetic level. In other words, the author plays with the level of fictionalization. On one level are the "real" characters (Julia, Martin) and on another, the characters in the short stories (Iturbe, Ana), but the narrator uses the same dialogic level in the narration.

"Bihotzean min dut" tells the story of the death in a bomb attack of a national policeman, father to Ana, one of Faustino Iturbe's most brilliant Basque literature students in the short story. He decides to commiserate with his student in her grief and visits her home to offer his condolences. On embracing the student, she tells him in Basque: "Orain esan dezaket: min dut, bihotzean min dut" (Now I can say it: it hurts, it hurts my heart) (226), which turns the text into a retelling of two poems by Lizardi. Ana uses a line from the poem that Lizardi composed upon the death of his grandmother, a poem in which he describes his pain. And the teacher duplicates the argument in another poem, "Xabiertxoren heriotza" (Little Xabier's Death), in which the poet deals with the pain of the death of his youngest son. In that poem some children come to the house to sing Christmas carols and the poet lets them in, even though little Xabier is forever asleep in the next room. In this instance Iturbe re-enacts the intruding children, a character that duplicates a literary text. The short story ends when Ana confesses that she cried the day before while reading the poem, and hands over the essay that had been due then.

This short story can be read at three levels. The first concerns the translation, the second its construction, and the third level its significance and how it reflects on the treatment of violence in Basque literature. As far as the translation of the text is concerned, it is evident that its difficulty stems from trying to match the tone that the character Faustino Iturbe imbues the texts with. Faustino is a caricature of Martin (that is to say, of Saizarbitoria), and his character reflects a hesitation in portraying a confessional tone without contrition, combined with an acid sense of humor. But what hinders the translation is that it is a literary text pregnant with "social, cultural, historical and even economic reasons" (231), with the traces of a particular society that must be carried over from one text to another without getting lost. A Basque reader may know who Lizardi is, and may even know his verses and poems, but those who do not know them will lose the sense of the text (and something like that is said to happen to Lynn), hence Julia's assertion that she will have to

use footnotes. To Basque readers, the description of civil guards and policemen's situation in the Basque Country, their need to check the undersides of their cars, the reference to the constant threat they live under will not be strange. To a reader not familiar with that social magma, the story may partially lose its meaning. Even Julia alludes to a change in the social history of the time they live in, which is why "the story does not read as it did when it was written because everything has changed. Those who [...] lived the consequences of violence almost as a terrible accidental phenomenon have changed" (225). As a result, in the text there are cultural (Lizardi), social (the threat to the police), historical (change in the attitude of Basque society towards violence), and identity factors, because both her (dead) policeman father and Ana love the Basque Country. The summary of this collection of elements, of social folds, is the play between Basque and Spanish that appears in the original and cannot be translated.

There are techniques that Ramon Saizarbitoria uses repeatedly that can be detected in the construction of the work. In the first place, it is stated that "The events that are told are real and were experienced by Martin himself since he was teaching literature at the time" (223). The facts are real but fictionalized. They are based on the death of 17-year-old Koro Villamudria, who died as a result of a bomb explosion in Donostia on April 15, 1991, when she was on her way to school, the Instituto Bidebieta (Appendix 1) **[figs 1-2]**. In real life, the student died and her father was saved. The literature teacher was Mikel Hernández Abaitua, who taught at Instituto Peñaflorida, near the place where the bomb exploded, and the reaction of the students was not as sympathetic as the one described in *Martutene*.

Secondly, Ramon Saizarbitoria uses the inversion of situations to add content and contrast to the characters' actions. In the same way that Ana's father must hide his true identity behind a fake job as a salesman, the literature teacher must also hide his identity in Ana's house and omit that he teaches Basque literature. The only lucid person in the web of characters is Ana, who speaks Basque with her teacher and Spanish with her family, and who serves as a bridge between two societies and two identities, just as Lynn is the bridge between the two couples in *Martutene*.

The third component is chance, which causes Ana to be late finishing her essay, to then forget it on the kitchen table and, in turn, causes her impatient father to forget to check the underside of his car.

The short story is highly significant as it addresses a subject that is difficult to deal with in Basque literature: ETA's violence. Thus, Harri mentions that Martin received threats after publishing "Bihotzean min dut", which correlates to the threats Hernández Abaitua actually received. He also points out that the work "would be great in any language" (232). However, Saizarbitoria clearly approaches the subject in the voice of Jaime Zabaleta, who suffered the harassment of ETA.

EL CORREO ESPAÑOL
EL PUEBLO VASCO
Martes, 16 de abril 1991. N.º 24.809. 75 ptas.
VIZCAYA

Empeoran las expectativas sobre baja de los tipos de interés por el crecimiento de los 'alpes' y el crédito

La CE pide a la ONU un juicio a Hussein por crímenes contra la Humanidad

Cuatro heridos leves al explotar un coche bomba frente a la casa cuartel de Torremolinos

ETA asesina a la hija de un policía y hiere a su padre y a sus tres hermanos, en San Sebastián

El Consorcio de Aguas suprime las captaciones de los ríos

Los 'doce' deciden levantar las últimas sanciones contra Sudáfrica

Tres muertos en accidente de tráfico provocado por un conductor 'suicida' en Guadalajara

Las polémicas tarifas telefónicas entraron ayer en vigor

Tras llegar a un acuerdo económico de un año Iturzaeta reaparecerá el jueves en el Deportivo

Primitiva, Bonoloto y cupón de la ONCE

Grave cogida de 'El Niño de la Capea' en Sevilla en su reaparición

El ministro de Justicia, contrario al encarcelamiento de Sáenz de Santamaría


10 REGIONAL
EL CORREO ESPAÑOL-EL PUEBLO VASCO
ATENTADO EN SAN SEBASTIAN
El explosivo, instalado en el coche, se activó cuando el agente cerró el maletero
Una bomba de ETA mata a una joven y hiere de gravedad a sus tres hermanos y a su padre, policía nacional
Doce menores, asesinados desde 1980

Figures 1-2 News of the attack on Koro Villamudria, source of the story "My Heart Hurts", on the pages of *El Correo*

He likes the title and thinks the book project should include an introduction that makes it clear that "it was one of the first works of literature in the Basque language to deal with the suffering of the victims [...] He says [...] 'one of the first' and not the first, which must displease Martin" (382).

What is most important is the allusion to a round table where Zabaleta was one of the panelists on literature and violence, and the narrator recalls some of the characteristics then ascribed to literature in Euskara when dealing with the subject of ETA's violence:

a. "They have been inspired more by the victimizer than by the victim".
b. "Even writers who have publicly condemned terrorism have not shown the slightest empathy".
c. "They have not contributed to the demythologization of ETA". (382)

The short story "Bihotzean min dut" tries to overcome these three aspects: it focuses on the victims, it empathizes with that girl who loves Basque literature, and it contributes to the demythologization of ETA.

e-ISSN 2037-6588

7 Conclusion

Reaching the end of this essay written "in good faith", Ramon Saizarbitoria's position on the function of translation must once again be recalled. Beyond the need for accuracy in translating words, beyond the need for the translator's invisibility and a text that "does not squeak", the author claims that translation should be the vehicle that transposes the "social, cultural, historical and even economic" conditions in which the original text has been created from one language into another. And in these historical circumstances the writer proposes the necessary and indispensable use of Spanish in the text in Euskara. For this purpose, he illustrates the difficulties of translation of an emblematic text such as "Bihotzean min dut", where, in a dramatic re-enactment, he proposes a two-pronged problem of identity.

One of the keys of the novel of Ramon Saizarbitoria, probably the main one, it is the unbalance of the incapability to express, not being able to say it, that which is out of our reach.

Julia and Abaitua share whith the author some of the obsessions about the impossibility to meet another reality. Julia is the translator of the novel written by Martin, and Abaitua is a gynecologist. Both suffer from an incapability: both are exploring realities that they have impossible to meet. Julia's translation of Martin's novel is not satisfactory. Abaitua explores the feminine world, but he is unable to fully understand it.

Nevertheless, the incapability to translate from reality to fiction comes in *Bihotzean min dut* tale, which we have analyzed here by the first time in the history of Basque literary critique. This tale set forth the impossibility to express the reality through fiction. And so forth, the author goes further: when violence comes, every form of expression in worthless, no grip can be offered. What can Faustino say to his Basque-culture-integration-seeker Ana when ETA has killed her father?

However, there remains a shine of hope, because Ana expresses in Basque what she feels in that moment.

Bibliography

Atxaga, B. (1991). "Norentzat idatzi, gehiengo ala gutxiengo batentzat?/ Novela de masas/Novela de minorías". Urkizu, P.; Gonzalez Esnal, M. (eds), *Galeuzca. 1991*. Pamplona: Galeuzca, 109-19.

Colbert, D. (2016). "Traducción y auto-exégesis en *Martutene* de Ramon Saizarbitoria". *Pasavento*, 4(2), 347-63.

Frisch, M. (2006). *Montauk. Una narración*. Transl. by F. Aramburu. Pamplona: Laetoli.

Gabilondo, J. (2013). *New York-Martutene. Euskal postnazionalismoaren utopiaz eta globalizazio neoliberalaren krisiaz*. Bilbo: UPV-EHUko Argitalpen Zerbitzua.
Ibarluzea, M. (2020). *Euskal Literatura itzuliaren egiturak eta islak. 1975-2015*. Bilbo: Eukaltzaindia.
Hernández Abaitua, M. (2008). *Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza*. Bilbo: Servicio Editorial de la UPV/EHU.
Kortazar, J. (2012). "Bost pertsonaia, hiru liburu, sinbolo bi, egilea eta gizartea". *El Correo*, 28 April, 8.
Kortazar, J. (2013). "*Martutene*, nueva novela de Ramón Saizarbitoria". *Ínsula*, 795, 41-3.
Kortazar, J. (2017). "Prólogo. Leer *Cien metros* en 2016". Saizarbitoria, R., *Cien metros*. Donostia: Erein, 7-21.
Saizarbitoria, R. (1991). "Aurkezpena/Presentación". Urkizu, P.; Gonzalez Esnal, M. (eds), *Galeuzca. 1991*. Pamplona: Galeuzca, 103-8.
Saizarbitoria, R. (1999). *Aberriaren alde (eta kontra)*. Irun: Alberdania.
Saizarbitoria, R. (2013). *Martutene*. Transl. by M. Saizarbitoria. Donostia: Erein.
Saizarbitoria, R. (2016). *Martutene.* Transl. by A. Brandon. Madrid: Hispabooks Publishing.
Saizarbitoria, R. (2017). *Cien metros*. Transl. by P. Muñoa. Donostia: Erein.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

“Neither Erudite Nor Didactic”: José Bento’s Translation of Spanish Literature Into Portuguese

Ângela Fernandes
Universidade de Lisboa, Portugal

Abstract This article focuses on the long list of translations by the Portuguese poet and translator José Bento (1933-2019), considering his selection, translation and paratextual comment of several Spanish literary works, and eventually taking into account Bento was also a published poet, with clear ideas about literary reading and creative writing. This will allow us to discuss some specificities of the translation of Spanish literature into Portuguese, as well as Bento’s conceptualization of the translator’s task as a reader and re-writer of the Iberian literary tradition.

Keywords Portuguese translation of Spanish literature. José Bento. Translation and paratext. Literary canon.

Sommario The Bento case. – Iberian literary dialogues and translation. – José Bento on translation and literary writing



Peer review
Submitted 2023-09-01
Accepted 2023-10-24
Published 2023-12-20

Open access
© 2023 Fernandes | CC BY 4.0



Citation Fernandes, Ângela (2023). “‘Neither erudite nor didactic’: José Bento’s translation of Spanish literature into Portuguese”. *Rassegna iberistica*, 46(120), 311-324.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/009

1 The Bento Case

During his lifelong career as a translator, José Bento (1933-2019) came to be known as a remarkable expert in Spanish literature and a unique agent in its dissemination in Portugal. In 1996, after the publication of one of his anthologies of *Siglo de Oro* poetry, Eloísa Álvarez referred to him as "the Bento case", and described his dedication to the translation of Spanish literature as an example of "heroic titanism":

> Quase cinquenta anos dedicados à poesia hispana, com a qual Bento mantém uma relação espiritual circular, que o leva a rever as suas versões antes de uma segunda edição sempre melhorada, deram os seus frutos [...] [que] não só fazem do "caso Bento", como nós gostamos de dizer, um exemplo heróico de titanismo, como possivelmente nos encontramos perante o poeta responsável pelo facto de que nenhuma outra literatura tenha atingido uma tão sistemática, extensa, inteligente e apaixonada representação noutra língua. (Álvarez 1996, 212)

In this fragment, Álvarez underscores several key aspects: first, Bento was a careful and meticulous literary translator, always striving to improve his versions and often commenting on his task; secondly, his persistent and engaged work provided a "systematic, large, bright and passionate"[1] picture of Spanish literature made available in Portuguese language by the end of the twentieth century; and last but not least, Bento was himself a published poet, and him being a literary author added yet another layer to his complex profile as a translator and cultural mediator. All these issues must be taken into consideration when analysing José Bento's legacy in the context of Iberian translation dynamics.

In this article, I propose to develop a comprehensive reading of "the Bento case" in the panorama of late twentieth-century Iberian literary dialogues and translation. After a brief account of this panorama and of the specificities of literary translation from Spanish into Portuguese, I will first comment on the list of published translations by José Bento and then analyse his stance concerning the translator's task, eventually also considering his ideas on literary reading and creative writing. The close reading of several paratextual elements will guide this analysis, in line with Kathryn Batchelor description of paratexts as "places of potential translation or translator visibility" (2018, 32). When delving into José Bento's self-conscious visibility in his books of translated Spanish literature, we come to the conclusion the translator aimed at situating these volumes in the difficult (and

1 Unless otherwise noted, all translations into English are by the Author.

perhaps paradoxical) threshold between erudition, pedagogical concerns and the promotion of reading for pleasure. Moreover, through this analysis it becomes even more clear the translator's enduring engagement as a reader and re-writer of the Iberian literary tradition.

2 Iberian Literary Dialogues and Translation

One important line of research in the field of Iberian Studies has been the identification of cultural and literary relations between the authors belonging to the different literary and linguistic systems co-existing in the Peninsula. Of course, from a Comparative Studies perspective, we may also 'build the relation' and study comparatively literary works by authors who did not know nor read each other; when proposing this kind of relation, we often aim at stressing the idea that those artworks share some common Iberian formal aspect, or theme, or concern, which overcomes the specific national or regional system they were produced in. Both methodological approaches (i.e., to describe the actual and manifest literary dialogues, or to put forward the latent relations between the literary phenomena) are necessary for the field of Iberian Studies, and should be combined even when it seems that we are dealing with rather obvious pragmatic issues. Within the Iberian literary panorama, closeness and distance have been shaped in so many ways that all layers and modalities of relationship should be considered.

When addressing the matter of literary dialogues among Iberian authors, one tends to focus on similar topics or recurrent genres, trying to find mutual knowledge or aesthetic influences among poets, novelists, and intellectuals. In order to identify this mutual knowledge and 'influence', one often pays attention to letter exchange between authors, or to reviews on specific works from one another, or quotations and epigraphs – and sometimes also translations. Even when the authors are not professional translators, they sometimes engage in literary translation exercises that signal both aesthetic appreciation and linguistic commitment. For example, one may recall one recent case of (rather unexpected) poetic translation. In his 2018 novel *Feliz Final*, the Spanish novelist Isaac Rosa (b. 1974) introduced two poems by the Portuguese poet Eugénio de Andrade as epigraphs at the beginning and at the end of the novel. Despite the previous existence of published translations of both texts, Isaac Rosa provided his own Spanish translation of the poems, thus presenting himself as a reader in Portuguese, and as a translator.[2]

I contend that this is a relevant element in the creative literary system of the contemporary Iberian Peninsula, even if private, random,

2 For a detailed analysis of this novel by Isaac Rosa, see Fernandes 2023.

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 311-324 | e-ISSN 2037-6588

and sporadic translation experiments (as this one by Rosa) do not build a broad dynamic of literary mutual knowledge. Nevertheless, these particular cases should be acknowledged as a first step in this process; in another sphere, published translations in well-identified volumes do have the chance to reach a larger audience and become recognized by the common reader. It is true that mutual understanding among Iberian romance languages may be sometimes possible in informal oral situations, but literary reading is certainly more demanding, and published translations have become a crucial element in the functioning of Iberian literary communities at least since the early twentieth century (as shown by recent studies such as Gallén, Lafarga, Pegenaute 2010, Poch, Julià 2020, or Gimeno Ugalde, Pinto, Fernandes 2021).

Translation studies have emphasized how translation phenomena are permeated by all sorts of power relations: the decision to translate and publish any text implies a judgment about that text and becomes a way of accepting it (and wishing to have it accepted) in the target culture. Translators, publishers, and sponsors are all key agents in this process of legitimization, consecration, or canonization of literary texts by granting them the opportunity or the privilege of becoming available in another language, to a different and larger reading audience. These general remarks about translation dynamics must be adapted to the specific situation we find in Portugal when it comes to the translation of Spanish literature.[3]

In the year 2000, in the article "A tradução da literatura espanhola em Portugal (1940-1990)" (The Translation of Spanish Literature in Portugal), Dionisio Martínez Soler pointed out the asymmetric positions of the Spanish and the Portuguese literary and cultural systems, which actually mirror other historical asymmetries in terms of political and economic importance of the two Iberian countries. Given this unbalanced situation, Martínez Soler identified the main criteria that seemed to guide the selection of Spanish authors and titles to be translated and published in Portugal during the second half of the twentieth century:

> A tradução para português de uma obra literária que pertence a um sistema literário considerado rival em "visibilidade e presença" mundiais, que nem sempre retribui as "dívidas" com importações literárias recíprocas e que está escrita numa língua considerada acessível, precisa de uma justificação, de uma legitimação que a inclua no corpus a traduzir – e portanto a preservar e canonizar.

3 A broad overview concerning literary translation form Spanish into Portuguese may be found *e.g* in the studies and historical texts gathered in the volumes edited by Xosé Manuel Dasilva (2005-2010).

> Uma primeira aproximação parece mostrar que a legitimação é efectuada através de três critérios principais: o facto dessas [*sic*] obras pertencerem ao cânone do sistema literário espanhol, a sua canonização no polissistema literário ocidental e, por último, a sua relação com temas e/ou autores especificamente portugueses. (Martínez Soler 2000, 81)

In the first sentence of this fragment, Martínez Soler quotes and elaborates on some ideas expressed by the Portuguese intellectual Eduardo Lourenço in his essay *Nós e a Europa ou as duas razões*. Lourenço (1988, 83) mentioned the "visibility and presence" of Spanish culture to build the contrast with the less visible Portuguese culture worldwide. Along with this contrast, Martínez Soler identifies also some sort of cultural rivalry, and hence concludes that, in the late twentieth-century, translating Spanish literature in Portugal would mean building a bridge to a 'rival' system, which was, at the same time, very close in linguistic terms. Both aspects (the cultural rivalry and the linguistic closeness) would probably favor non-translation,[4] and consequently all translation projects from Spanish would require 'justification' and 'legitimation'. In short, Portuguese publishers and translators need to rely on strong arguments and clear criteria in order to translate and publish Spanish literature.

According to Martínez Soler, the selection of texts and authors from the 'rival' Spanish system seems to be driven by both centripetal and centrifugal movements: on the one hand, the agents look outside and prefer the texts recognized and canonized in the alien systems (be them the 'Spanish literary system' or the 'Western literary polysystem'), and on the other hand, facing inwards, they turn to the center of the Portuguese system, and choose Spanish texts having some sort of relation with Portugal and with 'specifically' Portuguese authors or issues. This very last criterium is probably the most Iberian one, because it relies on the assumption that there are relevant Spanish texts and authors that are already somehow close to the Portuguese system, and that is why they are worth translating. But if we think it over, this is also the most redundant argument, since the translation processes are thus 'feeding' some Intra-Iberian literary relationships that already exist, and not truly creating new knowledge or new bonds within the Iberian polysystem.

All these criteria seem to have been involved in the case of the many translations prepared and published by José Bento, but above all the

4 For an attentive conceptualization of 'non-translation' phenomena, see *e.g.* the seminal work by João Ferreira Duarte (2000). When addressing the topic of 'language closeness", Duarte affirms: "it is beyond doubt that language closeness played a major role in explaining the empirically observable scarcity of translations from Spanish and Latin-American literatures into Portuguese before the 80s as compared to other European languages" (2000, 97).

e-ISSN 2037-6588

translator affirmed that he was guided by a personal drive towards the texts he appreciated. In an interview conducted in 2013 by Miguel Filipe Mochila, Bento stated: “Nunca tive a ambição de ser um divulgador. Traduzi sempre simplesmente porque gosto e o que gosto de traduzir” (I never had the ambition of becoming a promoter. I always translated simply because I enjoy it and what I enjoy translating) (Mochila 2013, 198). In spite of José Bento’s dismissal of any deliberate role as a promoter of Spanish literature in Portugal, the truth is that his long list of published translations makes him inevitably a genuine Iberian literary and cultural mediator. A close scrutiny of this list and of some relevant paratexts will help us understand why the translator preferred to be seen above all as someone reading and translating for pleasure.

3 José Bento, a Translator of Spanish Literature Into Portuguese

Starting in 1958, with the translation of *Platero e eu*, by Juan Ramón Jiménez, Bento’s repertoire of publications of translated Spanish (and some Spanish American) literature spans over fifty years, until *Os trabalhos de Persiles e Segismunda*, by Miguel de Cervantes, published in 2014.[5] These translations came out mostly during the two decades between 1985 and 2005, and two titles are important milestones: the monumental and groundbreaking *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea* (Anthology of Contemporary Spanish Literature), in 1985, and the emblematic *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha* (The Story of Don Quixote de la Mancha), by Miguel de Cervantes, in 2005. Along with many volumes dedicated to specific authors, three other broad anthologies ought to be mentioned: *Antologia da Poesia Espanhola do “Siglo de Oro”. Renascimento* (Anthology of “Siglo de Oro” Spanish Poetry. Renaissance) (1993), *Antologia da Poesia Espanhola do “Siglo de Oro”. Barroco* (Anthology of “Siglo de Oro” Spanish Poetry. Barroque) (1996), and *Antologia da poesia espanhola das origens ao século XIX* (Anthology of Spanish Poetry from the Origins to the Nineteenth Century) (2001). And one should mention Bento was awarded several prizes both as a poet and as a translator,[6] his pivotal role in the dissemination of Spanish literature in Portugal being often acknowledged on these occasions.

5 Bento’s translation of *Vida de Lazarinho de Tormes e de suas Venturas e Desventuras* was published in 2020, already posthumously.

6 For a rather thorough description of José Bento’s works and prizes, see *e.g.* the obituary by Luis Miguel Queiróz published in the Portuguese newspaper *Público*, on 27 October 2019. And to get firsthand knowledge of José Bento’s ideas on literature and translation, see *e.g.* the interview conducted by Miguel Filipe Mochila, in the summer of 2013, and published in the journal *Suroeste.*

The list of translations by José Bento is an Iberian list – not because it mirrors any kind of previous Iberian dialogues, but because it builds for Portuguese readers a systematic path towards Spanish literature, bringing together the “Siglo de Oro” and contemporary authors to draw a comprehensive picture of Spanish literature made available in Portuguese. And this was a truly Iberian dialogue in motion, as has been noted on several occasions. For example, in her review of the *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea*, Maria de Lourdes Belchior stressed: “Bem útil é este instrumento de ligação entre Espanha e Portugal” (This linking instrument between Spain and Portugal is most useful) (Belchior 1987, 113). In this line, and being a conscious mediator between the Iberian literary systems, José Bento also referred to his work as an inevitably incomplete contribution to a proper mutual knowledge. In the preface to this same anthology, he explained:

> As notas sobre cada poeta foram reduzidas ao indispensável, por economia de espaço; reconhece-se porém que, no actual estado de conhecimento da poesia espanhola entre nós, deveriam ser mais desenvolvidas e deseja-se que isso seja possível um dia. (Bento 1985, 7)

This implicit lament over the scarce knowledge of Spanish poetry “among us” comes together with the wish that an expanded version of the book “may one day be possible”. During the following decades, José Bento’s persistent work as a translator of Spanish literature into Portuguese was a continuous attempt to overcome the lament and to accomplish the development of this knowledge.

There are several aspects worth noting in Bento’s work. First of all, the publication of the volumes resulted many times from a long and difficult editorial process, and we may find testimonies about the translator’s personal engagement in several projects. In the above-mentioned interview, Bento explained that “durante muitos anos não havia editores para as traduções que eu fazia” (for many years there were no publishers to the translations I made) (Mochila 2013, 198). In the introduction to the 1985 anthology, he recalled the book was ready in 1976 and since then he had tried to have it published, namely by means of “morosas diligências” (lengthy endeavours) to get support from Portuguese institutions (Bento 1985, 33). The anthology was eventually published thanks to the support provided by the Spanish ministry of culture (Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España), and indeed most of the volumes that came out during the 1980s and the 1990s benefited from this kind of institutional sponsoring from Spain.[7] In view of these circum-

7 Most of the translations published by Bento in the publishing house Assírio & Alvim benefited from this sponsoring, and on some occasions they were bilingual editions,

stances, it becomes clear the importance of both the translator’s engagement and the possibility of getting institutional support to have literary translations published, and José Bento was indeed an active agent in the editorial projects.

Another relevant aspect in Bento’s translations is the noticeable quantity of paratexts that most of his books offer. Very often, in addition to the translation, Bento provided his readers with prefaces, prologues or afterwords, with historical data and information about authors, literary genres and literary movements. Many volumes include dedications, epigraphs, lists of bibliographical references or “further readings”, as well as notes (mostly endnotes) on the translation, intended to identify the sources of the translated texts and clarify all sorts of quotations or allusions.[8] In her study on the role of paratexts in translation, Kathryn Batchelor identifies paratexts as “places of potential translation or translator visibility” (2018, 32), since the reader becomes significantly aware of the translator’s agency and of the translation process when facing these added elements. In the case of José Bento, this “visibility” is closely linked to his concept of translation as a special type of reading, and to his aim of endowing the books with multiple kinds of readership.

In the prologue to the *Antologia da Poesia Espanhola do “Siglo de Oro”. Barroco*, the translator presented himself as just a dedicated reader who, having conducted some research in order to understand better what he was translating, had to share it with his prospective audience:

> As traduções que constituem esta antologia dizem mais sobre os poetas aqui incluídos e sobre a sua época – espero – que este prólogo e as notas, que não podem ter um objectivo crítico e erudito, mas o de facilitar a leitura dos poemas aqui traduzidos, evitando ao leitor as buscas que tive de efectuar. (Bento 1996, 18-19)

Again in a rather humble stance, Bento pictures himself as a facilitator, stressing that his anthologies are not guided by strict philological criteria and do not aim at a restricted learned audience, even if they provide some research materials in the paratexts. In short, getting the readers closer to the poems and to the poets constitutes the main goal of his translation project.

as the books of poems by Garcilaso de la Vega (1986), by Francisco de Quevedo (1987), by Santa Teresa de Ávila (1989), by San Juan de la Cruz (1990) or by Fray Luis de León (1992).

8 Just an example: the 2001 anthology includes an “Afterword” (727-8), “Notes About the Time Periods and the Poets” (731-68), “Notes About the Poems” (769-93) and the “Sources of the Translated Poems” (794-801).

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 311-324 | e-ISSN 2037-6588

4 José Bento On Translation and Literary Writing

Despite being very much aware of the peculiarities and the difficulties concerning the translation and the publication of Spanish literature in Portugal, Bento chose to present himself primarily as an enthusiastic reader of the texts he came to translate. In the multiple paratexts, literary pleasure was highlighted beyond any cultural activism that might be guiding his work. For example, in the short note introducing his Portuguese translation of *Don Quijote de la Mancha*, published in 2005, José Bento offered this explanation:

> Quanto à minha tradução (…) fi-la sobretudo para melhor poder saborear esta obra querida, não no seu original mas em algo que também é meu. Pretendi servir o livro traduzido, cingindo-me muito à sua letra, que cifra o seu espírito, o que não foi fácil nem isento de dúvidas e receios. (Bento 2005, 11-12)

The translator described his work as a personal endeavour, which was both enjoyable and rewarding for him as a reader and as a co-author: not only the translated *Don Quijote* was “also [his]”, but it granted the translator-reader the possibility of “better tasting this dear work”. Moreover, in his usual humble stance, Bento asserted that he aimed at “serving” the book, keeping close to the source text, which was “not easy nor free from doubts and fears”. Thus, in the remaining pages of this introduction, he thanked the opportunity to discuss his work with other translators and scholars, and mentioned several bibliographical sources that he had used when translating Cervantes’ master piece.

As on many other occasions, José Bento emphasized that he considered translation just another form of reading. Therefore, the critical assessment and the background study of historical and literary contexts should also be an essential part of the translator’s task. The comments and the information that he made available in prefaces and notes, in most of his volumes, became a way of sharing with the Portuguese prospective readers his own processes of discovery and interpretation. At the same time, he somehow justified his translational options, along with offering lists of further readings for those who wanted to know more about Spanish literature and culture.

All this was affirmed in a sustained modest tone, as we may see, for example, in the short “Afterword” to the *Antologia da poesia espanhola das origens ao século XIX* (Anthology of Spanish Poetry from the Origins to the Nineteenth Century), published in 2001, when Bento stated:

> Esta antologia, como as outras que fiz, não tem um propósito erudito nem didáctico; e deve considerar-se que a escolha do seu

conteúdo foi condicionada pela minha capacidade de traduzir. (Bento 2001, 728)

In line with this aim of being “neither erudite nor didactic” and complying with his “ability to translate”,[9] Bento was ultimately both erudite and didactic in his work, since he engaged for several decades in the persistent path of building a relevant collection of Spanish literature, both classical and contemporary, available in Portuguese language. It is my contention that José Bento’s many published translations constitute, as a whole, pieces of honest erudition, as well as potential ‘textbooks’ for students of Spanish literature, and also attractive sources for Portuguese readers to get acquainted with a vast array of (often scarcely known) Spanish literary works. And the books function in a balanced way in all these rather disparate readership domains precisely because they were framed by the translator’s self-positioning as ‘just’ an engaged reader.

In the comments scattered throughout the above mentioned paratexts, we may grasp José Bento’s conceptualization of the translator’s task as a reader and re-writer of the Iberian literary tradition. And significantly his ideas on translation may also be found in his own creative work as a published poet.

Bento’s double condition of poet and translator was frequently underscored by critics. In an “In memoriam” text mostly dedicated to his poetry book *Sítios*, published in 2011, Fernando Martinho described Bento as a “poet-translator” and explained he would rather give “priority to the poet”[10] (Martinho 2020, 186-7). Also in a review dedicated to the book *Sítios*, Rita Taborda Duarte emphasized that he was noticeably “um autor formado pelo diálogo com muitas vozes e que convoca para a sua poesia uma enraizada memória poética” (an author formed by the dialogue with many voices and who summons a deep-rooted poetic memory to his poetry) (Duarte 2011, 226). Of course, the dialogue with poetic voices happens notably when translating, and this is instrumental to understand Bento’s views on the close connection between translation and creative writing.

When commenting on the influence of the translated works on his own poetry, Bento affirmed: “A tradução é um modo de ler e, lendo outros autores desse modo atento que a tradução exige, só se um tipo for muito burro é que não aprende” (Translation is a way of reading,

9 One should mention that this “ability to translate” was sometimes disputed in terms of linguistic accuracy by some literary reviewers, who nevertheless praised the overall task, cf. Álvarez 1994 and 1996, or Belchior 1987.

10 “Me apraz encará-lo […] como poeta-tradutor, dando primazia ao poeta que, ele próprio, aliás, tem ajudado a deixar um pouco na sombra” (I am pleased to see him […] as a poet-translator, giving priority to the poet who, in fact, Bento himself has helped to leave a little hidden) (Martinho 2020, 186-7).

e-ISSN 2037-6588

and when reading other authors in the attentive way required by translation, only someone very stupid will not learn) (Mochila 2013, 199). This conceptualization of translation as an extremely “attentive” way of reading that inevitably provides knowledge is in line with the ideas about translation phenomena that may be found both in the above mentioned paratexts and in a few of Bento’s poems. His poetry book *Silabário*, published in 1992 and gathering poems written since the 1950s, includes many references to Iberian and Ibero-American authors, and offers some reflections on the close connection between writing, reading, and translating. The two most relevant poems from this point of view are “A Ruy Belo, pelas suas traduções de Jorge Luis Borges” (Bento 1992, 59; first published in 1984) and “Eu tradutor, traidor” (Bento 1992, 98; first published in 1986, in *Textos para Ángel Crespo*).

The first of these poems is dedicated to the Portuguese poet and translator Ruy Bello (1933-1978), and it will be worth examining the stance adopted by the subject-reader when describing – and praising – the role of the translator as a go-between. Here is poem:

A RUY BELO,
pelas suas traduções de Jorge Luis Borges

Não te procuro em versos teus somente
ou a compor teu rosto, que mal vi:
sulco diferente me conduz a ti,
que és só luz desde que és o teu poente.
Busco-te nessa pedra ou boca ardente
a defender o que gravaste ali,
ditado por alguém que conheci
pela cifra que abriste e nunca mente.
Trouxeste-me esse arauto sem traí-lo:
os mitos, o ser um outro, o esquecimento
que tudo sorve, pântano tranquilo.
Na máscara a que deste a tua voz
leio o fogo que, sendo teu, sustento:
ele e tu nesse acorde somos nós.
(Bento 1992, 59)

In this sonnet, the attention to the praised author Ruy Belo moves from his condition as a poet (“I do not look for you only in your verses”, v. 1) to his work as a translator (“I search for you in the stone or the burning mouth […] dictated by someone I knew”, vv. 5 and 7). The translated author is here identified as the Argentinian Jorge Luis Borges, whose poetry is summarized as “the myths, being one and another, the forgetfulness | that absorbs everything, calm swamp” (vv. 9-10). But the poetic voice is addressing Ruy Belo and looking for

e-ISSN 2037-6588

the face of this author as translator. The poem thus becomes a tribute to all translators who “bring” (v. 8) to the readers the “fire” (v. 13) of distant voices, which is also the fire of the intermediary’s voice, and which is ultimately “supported” by the reader. The final verse brings together “him” (the author, Borges), “you” (the translator, Belo) and the reader who mingles with them both in an inevitable “we”.

In the “we” (“nós”) at the very end of this poem, or in the attempt to arrive at a common cultural ground, we find the best metaphor for José Bento’s work as a translator of Spanish literature into Portuguese. As previously explained, his life-long career, pursuing and accomplishing both erudite and didactic aims, was tied together by a continuous defence of translation as being primarily a kind of attentive and enjoyable reading. And in his many volumes of translated Spanish literature, when multiplying the paratexts and making the translator and the translation procedures visible, José Bento managed to underscore the poetic ‘fire’ that must animate both literary translators and literary readers.

References

Álvarez, E. (1994). “A venturosa paixão do poeta José Bento pela lírica espanhola”. *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, 132-133, 187-90.
Álvarez, E. (1996). “José Bento, poeta-tradutor, no espírito e na letra”. *Revista Colóquio/Letras. Notas e Comentários*, 142, 210-13.
Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. London and New York: Routledge.
Belchior, M.L. (1987). Review of *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea*, by Bento, J. *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, 96, 113-14.
Bento, J. (1985). “Introdução”. *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea.* Lisboa: Assírio & Alvim, 9-33.
Bento, J. (1992). *Silabário*, Lisboa: Relógio D’Água.
Bento, J. (1996). “Prólogo”. *Antologia da Poesia Espanhola do “Siglo de Oro”. Barroco.* Lisboa: Assírio & Alvim, 7-19.
Bento, J. (2001). “Posfácio”. *Antologia da Poesia Espanhola das Origens ao Século XIX*. Lisboa: Assírio & Alvim, 727-8.
Bento, J. (2005). “Nota”. Cervantes, M., *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*. Transl. by J. Bento. Lisboa: Relógio D’Água, 7-13.
Bento, J. (2011). *Sítios*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1958). *Platero e eu*, Juan Ramón Jiménez. Lisboa: Libros do Brasil.
Bento, J. (Transl.) (1985). *Antologia da Poesia Espanhola Contemporânea.* Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1986). *Antologia Poética,* Garcilaso de la Vega. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1987). *Antologia Poética,* Francisco de Quevedo. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1989). *Seta de fogo, 22 Poemas, Santa Teresa de Ávila*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1990). *Poesias Completas, S. João da Cruz*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1992). *Poesias Completas, Frei Luís de León*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1993). *Antologia da Poesia Espanhola do “Siglo de Oro”. Renascimento.* Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (1996). *Antologia da Poesia Espanhola do “Siglo de Oro”. Barroco.* Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (2001). *Antologia da Poesia Espanhola das Origens ao Século XIX.* Lisboa: Assírio & Alvim.
Bento, J. (Transl.) (2005). *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha. Miguel de Cervantes*. Lisboa: Relógio D’Água.
Bento, J. (Transl.) (2014). *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda. Miguel de Cervantes*. Lisboa: Documenta.
Bento, J. (Transl.) (2020). *Vida de Lazarinho de Tormes e de suas Venturas e Desventuras*. Lisboa: Assírio & Alvim.
Dasilva, X.M. (ed.) (2005-2010). *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa*. 3 vols. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
Duarte, J.F. (2000). “The Politics of Non-Translation: A Case Study in Anglo-Portuguese Relations”. *TTR*, 13(1), 95-112. https://doi.org/10.7202/037395ar.

Duarte, Rita Taborda (2011). “Intensidades. Recensão de *Sítios*, de José Bento”. *Relâmpago*, 28, 226-9.
Fernandes, Â. (2023). “Contar a partir del fin. Una lectura de *Feliz final*, de Isaac Rosa”. Somolinos Molina, C. (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 225-35.
Gallén, E.; Lafarga, F.; Pegenaute, L. (eds) (2010). *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*. Bern: Peter Lang.
Gimeno Ugalde, E.; Pinto, M.P.; Fernandes, Â. (eds) (2021). *Iberian and Translation Studies: Literary Contact Zones*. Liverpool: Liverpool University Press.
Lourenço, E. (1988). *Nós e a Europa ou as duas razões.* Lisboa: INCM.
Martínez Soler, D. (2000). “A tradução da literatura espanhola em Portugal (1940-1990)”. Buescu, H.C. and Duarte, J.F. (eds.), *Entre Artes e Culturas*. Lisboa: Edições Colibri, 71-135.
Martinho, F.J.B. (2020). “In Memoriam José Bento”. *Revista Colóquio/Letras*, 203, 185-9.
Mochila, M.F. (2013). “Conversa com o poeta e tradutor José Bento. Em Portugal ou em Espanha, escrever é chorar”. *Suroeste. Revista de Literaturas Ibéricas*, 3, 195-204.
Poch, D.; Julià, J. (eds.) (2020). *Escribir con dos voces. Bilingüismo, contacto idiomático y autotraducción en literaturas ibéricas*. València: Universitat de València.
Queirós, L.M. (2019). “José Bento (1932-2019): um poeta que amou duas línguas e duas culturas”. *Público*, 27 October 2019. https://www.publico.pt/2019/10/27/culturaipsilon/noticia/jose-bento-19322019-poeta-amou-duas-linguas-duas-culturas-1891545.

Note

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Gerardo Diego, el poeta enamorado de Italia

Maria Caterina Ruta
Università degli Studi di Palermo, Italia

Abstract In his book *Homenaje italiano a Gerardo Diego*, Gabriele Morelli recalls the diffusion of Spanish poetry in Italy in the first decades of the 20th century and in particular the favourable reception Gerardo Diego had. The poet, who made recurring trips to Italy, was also known for his work *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932), which served as a model not only for the anthologies of Spanish poetry by Bo, Macrì and Bodini, but also for those of contemporary Italian poetry. Diego's interest in Italian cities and their art is manifested in many of his compositions, but the article privileges the comparison of the Spaniard's sonnet «Insomnio» with Leopardi's idyll «La sera del dì di festa» on the basis of the common lunar theme, examining their mutual poetic mastery, but emphasising the diversity of their existential condition.

Keywords Poetry. Italy. Gerardo Diego, Leopardi. Twinning.



Submitted 2023-09-27
Published 2023-12-20

Open access
© 2023 Ruta | cc by 4.0



Citation Ruta, M.C. (2023). "Gerardo Diego, el poeta enamorado de Italia". *Rassegna iberistica*, 120, 327-332.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/010

En su larga carrera de estudioso de la poesía española del siglo Veinte y de las relaciones amistosas y culturales que los poetas de la Generación del 27 entretuvieron entre ellos y con otros poetas y artistas activos en las primeras décadas del siglo, Gabriele Morelli varias veces ha dirigido su atención al poeta Gerardo Diego (1896-1987). Ha editado, además, la correspondencia entre el santanderino y el chileno Vicente Huidobro, fundador del Creacionismo, a la que se añaden las de Juan Larrea y Guillermo de Torre (Huidobro 2008), que forman con el chileno el grupo de los poetas que se distinguieron por su adhesión al «Manifiesto» creacionista de 1914. Para integrar la información sobre las relaciones correspondientes a esta faceta de la poesía española se puede consultar también el otro epistolario entre Diego y Larrea, *Epistolario, 1916-1980*, editado por Juan Manuel Díaz de Guereñu y José Luis Bernal Salgado (2017). La capacidad de Morelli de manejar los epistolarios y las fuentes literarias, buscados e investigados con precisión y emocionada participación, le permite al crítico examinar la temprana penetración en Italia de la poesía de Diego poniéndola en relación con los acontecimientos personales del mismo y de su esposa francesa Germaine (Morelli 2022).

Si bien el cuerpo central del libro está basado en la original comparación del soneto español «Insomnio» con el poema «La sera del dì di festa» de Leopardi, en las primeras páginas se comentan los intereses del poeta hacia Italia y los de los literatos italianos hacia la poesía de la Generación del 27 y, en este caso específico, de Gerardo Diego. De esta forma Morelli dibuja unas décadas en las que la poesía española del siglo XX penetró en Italia, consiguiendo un éxito apreciable y proporcionando también modelos para la difusión de la producción transalpina, como se explica a continuación.

De 1934 a 1967 Diego viajó a Italia cinco veces, empezando con la luna de miel de 1934. En esta ocasión la pareja de Gerardo y Germaine visitó las ciudades de arte como Venecia, Bolonia, Pisa, Siena y Roma. De cada una de ellas quedan huellas en su poesía, especialmente en el libro *La sorpresa* (1944), enteramente dedicado a la vida matrimonial. Pero, además de las razones que motivan cada viaje, Morelli subraya el gusto del poeta de dar vueltas por el mundo, en tren o con otro medio, y toma en préstamo la definición de 'poesía viajera' con la que Gallego Morell, el biógrafo del santanderino, califica este sector de su producción. En sus viajes Diego visita Turín, Nápoles, Palermo, Roma, Milán, Venecia dictando conferencias, encontrándose con literatos y profesores, siempre atraído por el arte de nuestras ciudades. En los recuerdos de esos viajes, incluidos en artículos y cartas, el poeta santanderino mostró siempre gran admiración hacia los poetas de la tradición italiana, manifestándola concretamente con las visitas a las tumbas y lugares que guardan vestigios de su existencia, de Virgilio a Dante, de Petrarca a Ariosto, de Tasso a Leopardi.

Con su doble faceta de 'poesía pura' y 'poesía de vanguardia', la producción de Diego capturó la atención de los críticos-poetas y fue traducida al italiano en una cantidad relevante, en especial modo los poemas de *Versos humanos* y *Alondra de verdad*.

Entre los contemporáneos el poeta conoció y apreció a Giuseppe Ungaretti, con el cual, gracias a su experiencia vanguardista, compartió la inclinación hacia el hermetismo y mantuvo correspondencia con Oreste Macrí que, además de traducir poemas de Diego, se interesó a su *Poesía española. Antología 1915-1931* (Diego 1932). De Ezio Levi a Angiolo Marcori, de Giacomo Prampolini a los poetas herméticos, aficionados de la tertulia del café de Florencia *Le giubbe rosse*, la *Antología* de Diego suscitó admiración por la equilibrada madurez, la acertada medida y el consabido conocimiento con los que el joven poeta explora el panorama poético de sus contemporáneos, y se difundió no solo en Europa sino también en Latinoamérica.

Macrì aceptó con entusiasmo las características del florilegio español, reproduciéndolas en su conocida antología *Poesia spagnola del Novecento* (1952), obra que también se volvió a publicar varias veces y, junto con *Lirici spagnoli* de Carlo Bo (1941) y *Poeti spagnoli contemporanei* de Giovanni Maria Bertini (1943), que incluye solo los textos en español, favoreció la difusión en Italia de la reciente poesía española, desde los hermanos Machado a Miguel Hernández.

Al final de la estela de estas exitosas antologías se coloca el libro de Vittorio Bodini *I poeti surrealisti spagnoli* (1963), que contribuyó a subrayar y difundir la especificidad del surrealismo español. Pronto los surrealistas de la península adquirieron rasgos propios respecto a la poesía francesa, aunque Bodini se inclinó hacia la influencia de Neruda, afirmación que Vicente Aleixandre rechazó rotundamente. Morelli señala, además, que el libro de Diego hasta sirvió de modelo a las antologías de poesía italiana contemporánea de Luciano Anceschi (1943) y de Giacinto Spagnoletti (1946).

En su artículo-entrevista Rinaldo Froldi (1953) fija en nuestra memoria el segundo viaje de 1953 y, entre los poemas traducidos, descubre un eco del poeta italiano Giacomo Leopardi en la evocación de un paisaje lunar. Siguiendo esta sugerencia Morelli, como anunciado, dedica una parte de su ensayo al análisis del soneto de Diego «Insomnio» y al idilio «La sera del dí di festa» del poeta de Recanati, encontrando relaciones entre las dos composiciones.

A propósito del viaje de 1953, se me permita abrir un paréntesis autobiográfico en relación a las cartas de Diego dirigidas a quien escribe, que el crítico italiano incluye en el «Apéndice». Morelli recuerda que en la gira de aquel año Diego visitó también Sicilia y Palermo, donde enlazó amistades que años después determinaron la decisión de una joven estudiante universitaria de elegir su poesía como tema de su tesina. Las cartas que el autor del libro consultó dan cuenta de la amabilidad con la que Diego siguió mi proyecto de investigación,

favoreciendo mi estancia en Santander (1962) y permitiédome encontrarlo varios días en su casa madrileña de Covarrubias 9.

Antes de pasar a la segunda parte de su libro Morelli reproduce la traducción del soneto «Insomnio» que Macrì publicó en 1941, una traducción en la que el crítico italiano se apodera del contenido del poema y adapta la forma poética a su sensibilidad (Morelli 2022, 70). En los tres capítulos siguientes Morelli analiza la historia compositiva de los dos poemas elegidos para construir un 'hermanamiento' ideal entre Diego y Leopardi.

De hecho el 9 de septiembre de 2002 se firmó un 'hermanamiento' entre Pozuelo de Alarcón, ciudad cerca de Madrid, donde descansan los restos del poeta, y Recanati, pueblo natal de Leopardi (cuyos despojos se guardan en Nápoles). El convenio cerraba una temporada de relaciones y encuentros entre los dos lugares sobre temas comunes. De hecho, en la biblioteca de Diego, que sitúa a Leopardi en un conjunto de poetas clásicos internacionales, se encuentran libros italianos que contienen los poemas del recanatense y, en sus papeles (cartas y prosas), se constata la persistencia del interés del santanderino hacia su poesía y en concreto hacia el tema lunar. El propósito de Morelli es el de demostrar la influencia del poeta italiano en la poesía de Diego a pesar de sus declaraciones contrastantes. Entre los resultados de la actividad preparatoria de la firma del convenio se cuenta con la publicación de dos libros sobre la poesía de Diego y de Leopardi: del italiano una selección de poemas traducidos al español (Leopardi 1998) y del santanderino *L'assoluto lirico* (Diego 1998), obra del mismo Morelli, elegante traductor de poesía en toda su carrera. En precedencia Miledda D'Arrigo había publicado la traducción de una rica antología de la poesía del poeta (1970) en una atmósfera cultural ya distinta de la de los años que preceden y siguen la segunda guerra mundial.

En los dos capítulos finales del libro el crítico analiza el soneto de Diego «Insomnio» y el idilio del recanatense. De «Insomnio» examina el primer núcleo y dos borradores manuscritos, subrayando la larga tradición que el tema ha suscitado en el tiempo y en el espacio sobre todo con referencia a las mujeres. Elogiado por Dámaso Alonso como uno de los mejores sonetos escritos en castellano, el poema tiene una historia que Morelli reconstruye a través de las trasformaciones sufridas en las sucesivas versiones que Diego realizó para llegar a la perfección estructural y estilística. Morelli, prescindiendo de las anécdotas que verosímilmente sustentan el contenido de los borradores, representa el tema conflictivo de la separación entre el hombre, enamorado y despierto, y la mujer, inocentemente ajena a su tormento en el aislamiento de su sueño en dos líneas, la horizontal, que expresa la condición del enamorado, y la vertical, que simboliza la suspensión aérea de la durmiente. El contraste se relaciona con la oposición petrarquista y renacentista entre 'presencia' y

e-ISSN 2037-6588

'ausencia', que, excelentemente expresada mediante los recursos retóricos y compositivos utilizados por Diego, encuentra en el quiasmo su más eficaz representación. El crítico subraya, sin embargo, que el tormento que sufre el hombre enamorado, perfectamente representado en las dos metáforas de la esclavitud y del aislamiento isleño, no denuncia un pesimismo existencial sin remedio, como por otra parte la vida del poeta atestigua, sino el dolor provocado por una de las circunstancias ocasionales con las que se construye la existencia de un ser humano. El poema de Diego, por tanto, es una invitación al amor y a la belleza.

En el comento de la actividad poética del santanderino, Morelli se apoya en las páginas de la hija (2023), Elena Diego, que ha sido, además de amorosa, firme y concreta patrocinadora de la poesía del padre, como lo atestigua la intensa labor de la Fundación Gerado Diego de Santander.

De «La sera del dì di festa», publicado en 1825, el crítico analiza las dos redacciones existentes, deteniéndose en la primera parte del poema, que ofrece mayor relación con el soneto dieguino. Morelli se refiere también a la traducción de Miguel Romero Martínez de 1928, la que Cernuda leyó durante los bombardeos de la guerra civil y que parece haber captado la sufrida condición del poeta italiano, a quien la naturaleza madrastra, el elemento básico de su filosofía, le niega incluso la esperanza. Colocando esta parte del idilio en el cuadro de la metafísica de Leopardi emerge la sospecha que el personaje femenino evocado es más un fantasma idealizado que una persona realmente existida. El vacío creado por la distancia física y espiritual entre hombre y mujer no deriva de una situación real sino de la visión pesimista del poeta, que no consigue percibir ninguna solución a su angustia.

También en los versos del poeta italiano, Morelli evidencia el despliegue de recursos lingüísticos y retóricos que contribuyen a formar el inconfundible estilo de Leopardi y que crean, en el caso del idilio analizado, un específico mensaje de orden metafísico.

En conclusión el 'hermanamiento' que el crítico italiano establece entre los dos poemas encuentra su motivación en la antigua tradición literaria del paisaje lunar y en el dominio de la técnica poética que lucen Diego y Leopardi. Sin embargo, los dos poetas no comparten el estado anímico que provoca la doble efusión lírica, debido a su distinta condición existencial y visión de la vida.

Este intento de reseñar el homenaje de Morelli al recíproco vínculo de apreciación y amistad, que se formó entre los poetas españoles e italianos en la primera mitad del siglo XX y en las décadas inmediatamente siguientes, no consigue, sin embargo, transmitir suficientemente el patrimonio de datos y noticias sobre el tema que el estudioso italiano, él mismo elegante traductor de la poesía del santanderino, reúne en sus páginas para renovar el recuerdo de la

intensa actividad literaria que animó la vida cultural italiana. Solo quiere ser una invitación a la lectura del libro.

Bibliografía

Anceschi, L. (1943). *Lirici italiani. Antologia poetica contemporanea*. Milano: Ulrico Hoepli.

Bertini, G.M. (1943). *Poeti spagnoli contemporanei*. Torino: Chiantore-Loescher.

Bo, C. (1941). *Lirici spagnoli.* Milano: Corrente.

Bodini, V. (1963). *I poeti surrealisti spagnoli*. Torino: Einaudi.

Diego, E. (2023). *Gerardo Diego desde dentro*. Madrid: Sial Pigmalión con la colaboración de la Fundación Gerardo Diego.

Diego, G. (1932). *Poesía española. Antología 1915-1931*. Madrid: Signo.

Diego, G. (1970). *Clausura e volo. Liriche*. Prologo, selezione, versioni di M.C. D'Arrigo Bona. Parma: Guanda.

Diego, G. (1998). *L'assoluto lirico*. A cura di G. Morelli. Recanati: Centro Mondiale di Studi Leopardiani.

Diego, G.; Larrea, J. (2017). *Epistolario, 1916-1980*. Ed. por J.M. Díaz de Guereñu; J.L. Bernal Salgado. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Froldi, R. (1953). «Italia, la luna y mi poesía». *Fiera letteraria*, 26 luglio, VIII, 30, 4.

Gallego Morell, A. (1956). *Vida y poesía de Gerardo Diego*. Barcelona: Editorial Aedos.

Huidobro, V. (2008). *Epistolario. Correspondencia con Gerardo Diego, Juan larrea y Guillermo de Torre, 1918-1947*. Ed. por G. Morelli. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Leopardi, G. (1928). *Poesías*. Traducción de Miguel Romero Martínez. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Leopardi, G. (1998). *Poemas elegidos*. Selección y estudio preliminar de Milagros Arizmendi. Madrid: Ediciones Rialp.

Macrì, O (1941). «Riduzione metrica di Gerardo Diego, Insonnia». *Vedetta mediterranea.* 7 aprile, 3.

Macrì, O. (1952). *Poesia spagnola del Novecento*. Parma: Guanda.

Morelli, G. (2022). *Homenaje italiano a Gerardo Diego*. Sevilla: El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento.

Spagnoletti, G. (1946). *Antologia della poesia italiana contemporanea*. Firenze: Vallecchi.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Las *Geofanías* de Ángel García Galiano: entre representación y contemplación

Alessandro Mistrorigo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Ángel García Galiano's latest book of poems titled *Geofanías* is a journey that is both exterior, through places around the world, and interior and more intimate. The gaze of the lyrical self extends between the representation of such landscapes and the contemplation that leads beyond their beauty. In these spaces the poet finds a dimension that connects with the mystical tradition of Spanish poetry, but not alone. Cliffs, monasteries, sanctuaries, sacred mountains, bridges, caves, islands are all occasions for the experience to become poetic language through which the reader can also participate in the encounter with the sacred: that geographical epiphany whose "glimpses and reflections" make up a double reading: the most expository and psalmodic and the one that is barely naked and sober, hidden but visible within the poems themselves.

Keywords Poetry. Site specific. Landscape. Representation. Contemplation.



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-13
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Mistrorigo | 4.0



Citation Mistrorigo, A. (2023). "Las Geofanías de Ángel García Galiano: entre representación y contemplación". *Rassegna iberistica*, 120, 333-338.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/011

El término *geofanía*, que forma el título del último libro de poemas de Ángel García Galiano, no se encuentra en el *Diccionario de la Lengua Española*. Es un neologismo derivado del griego antiguo y compuesto por el prefijo *γεω-*, que significa ‘tierra’, y el verbo *φαίνω*, que significa ‘mostrarse’, ‘aparecer’. Literalmente significaría algo como ‘lo que se muestra o aparece en o de la tierra’, una significancia que contrasta con el término de matriz religiosa *ἐπιφάνεια*, *epifanía*, es decir, ‘lo que se muestra o aparece por encima o desde lo alto’. Aquí, pues, la dirección del mostrarse, del aparecer, es desde abajo, desde la tierra: cada uno de los veintiocho poemas que componen el libro apunta a un lugar determinado en la tierra desde donde haya surgido un mostrarse o un aparecer a los ojos del sujeto, deslumbrándolo. Cada poema recoge ese momento de deslumbramiento poético –siempre una ‘geofanía’– que se le manifiesta al sujeto lírico en un determinado lugar, a partir de un paisaje específico.

Mirando el índice, el título de cada poema corresponde a un lugar definido, a menudo real, a veces literario, acompañado casi siempre por el nombre geográfico (recogido entre paréntesis) de la ciudad, del pueblo o de la localidad donde se encuentra. El autor invita a sus lectores a un verdadero recorrido por el mundo en veintiocho poemas: «Monasterio de San Juan de la Cruz (Segovia)», «Eremo delle Carceri (Asís)», «Monte Carmelo (Haifa)», «Cnosos», «Ítaca», «Elea», «Arkadi (Creta)», «Delfos», «San Miniato (Florencia)», «Torre de la Specola (Padua)», «San Julián y San Antonio (La Cabrera)», «Cueva de Montesinos», «Castillo de la Estrella (Montiel)», «Monte Athos», «Acantilados de Moher (Galway)», «Segesta (Sicilia)», «Claustro de Silos», «Puente de los Suspiros (Venecia)», «Valle del Rift», «Masai Mara», «Lago Nakuru», «Monte Kenya», «Acacia solitaria en la sabana», «Peñón de Guatapé (las siete moradas del alma)», «Hopi Point (Gran Cañón)», «Dura Europos», «La Gran Pirámide» y «*Sequoia* de Silos». España está presente con siete poemas, Grecia con seis, Italia con cinco y Kenia con cuatro, mientras que hay un solo poema que evoca lugares específicos de Israel, Irlanda, Estados Unidos, Egipto, Colombia y Jordania.

Sin embargo, a la hora de emprender el viaje por los lugares que nos brinda el autor, recolectando a la manera de Pulgarcito las ‘geofanías’ en cada poema impreso, el lector nota algo especial en la tipografía de las páginas: algunas palabras que componen los textos, por lo común extensos, están en negrita. Aquí reproducimos el quinto poema, «Ítaca», tal y como se presenta en la página de la edición de Vaso Roto de 2022 (figura: poema 1). El juego tipográfico de lejano sabor vanguardista impele al lector a juntar las negritas, tal y como se hace con los puntos de aquellos acertijos enigmáticos que, finalmente, cuando ya todas las líneas que los unen están trazadas, muestran una imagen que hasta el momento inmediatamente anterior había permanecido oculta. También aquí el lector se siente movido a

juntar las palabras en negrita para obtener otro poema más esencial que, aunque a la vista, había permanecido escondido, diluido, dentro de poema mayor. En otros términos, el lector tiene dos puntos de foco: puede apoyar su mirada en el poema más largo que vendría a ser gestálticamente el fondo o puede decantar el punto de fuga de su mirada en la forma, es decir, en el otro poema que resultaría de la descomposición y la recomposición del texto según las indicaciones tipográficas impresas en la página (figura: poema 2).

Ítaca

A Elies

Nadie ha regresado allí tantas veces
a **contempla**r tu belleza de poniente en las alturas
del monasterio de Kathara,
a ovillarse en silencio en medio de ambos mares,
y serenar la vista en la bahía hasta dejar
que la piel transpire
la paz que emana tanto en torno;
soñar **el sueño** de Penélope,
(des)**teje**r una vez más el mandala de hilo
y atisbar a lo lejos
la alada nave feacia en que regresa
el ánima dormida de Odiseo.

(figura: poema 1)

Ítaca

Nadie
contempla
la paz
el sueño
teje
el ánima dormida

(figura: poema 2)

Los veintiocho poemas del libro presentan las mismas características tipográficas y esa doble dimensión. En ellos, las palabras en negrita sobresalen, se hacen más evidentes, surgiendo de la página donde está impreso el poema mayor y mostrando en su interior otro poema, menor, más conciso, interno y, tal vez, más íntimo. Este recurso tipográfico invita al lector a una atención diferente, a un proceso de destilación del texto poético de partida, más descriptivo o menos denso desde el punto de vista del lenguaje poético. Esta destilación, por lo tanto, lleva a un grado de densidad de lenguaje más elevado, de tenor hermético o incluso místico. He aquí la aparición entrelineas de aquellas 'geofanías' que experimenta el sujeto lírico en contacto con lugares geográficos para él especialmente evocativos. El propio lenguaje poético, pues, recoge en sí ese momento de deslumbramiento que nace de la relación con ese lugar, con su paisaje, su naturaleza: así, dentro del paisaje del texto se esconde y, al mismo tiempo se muestra, la experiencia poética. Resuenan aquí las palabras del fragmento B 123 de Heráclito (Diels 1996, 178) según las cuales «φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ», es decir, 'a lo que surge desde sí mismo, le es propio el ocultarse', o, según la versión tradicional, la naturaleza ama

esconderse (Heidegger, Fink 2017, 64) –aunque, cabría añadir aquí, en plena luz– (véase también García Calvo 1985, 108-11).

Estamos, aquí, en resonancia con la lectura filosófica heideggeriana de la *a-létheia* griega, el desocultamiento o desencubrimiento que ocurre en lo abierto natural y, a la par, existencial del hombre. Cada poema surge siempre de esa relación directa entre el sujeto lírico y un lugar específico: son todos poemas *site specific*. Entre los paisajes del libro se encuentran los acantilados de la costa occidental de Irlanda (los de Moher en Galway), una montaña (monte Carmelo en Haifa o el monte Athos), un lago (lago Nakuru en Kenia), una isla (Ítaca), una ciudad o un pueblo (Segovia, Asís, Haifa, Padua, Venecia, La Cabrera, Montiel, etc.); pero también un monumento (Dura Europos en Siria o la Gran Pirámide de Guiza) o sitios arqueológicos como Cnosos y las antiguas ciudades de Elea o Segesta. A menudo los textos se refieren a lugares religiosos, como monasterios, santuarios o templos. Este tipo de presencia es constante en todo el libro, donde se cuentan ocho ocurrencias: el monasterio de San Juan de la Cruz, el Eremo delle carceri de Asís, Arkadi en Creta, Delfos, San Maniato en Florencia, San Julián y San Antonio al norte de Madrid, el Monte Athos en Grecia, el Claustro de Silos con su sequoia. Este dato muestra la voluntad de una búsqueda trascendental o propiamente mística: elemento presente en el libro es el silencio, fondo que permite el momento de deslumbramiento. Sin silencio, no puede darse la contemplación del paisaje y la relación directa con el lugar.

Con respecto a esa relación con el paisaje, Agamben escribe que este «es, pues, un fenómeno que atañe en modo esencial al hombre– y, acaso, al viviente como tal– y, sin embargo, parece huir de toda definición» (2017, 174). Para el filósofo italiano el paisaje es uno de los «inapropiables» que trascienden la posibilidad de cualquier posesión:

> Cuando miramos un paisaje, ciertamente vemos lo abierto, contemplamos el mundo, con todos los elementos que lo componen […], pero estos, que ya no formaban parte de un ambiente animal, ahora están, por decirlo así, desactivados uno a uno en el plano del ser y percibidos en su conjunto en una nueva dimensión. Los vemos perfecta y límpidamente como nunca y, sin embargo, ya no los vemos más, perdidos –feliz, inmemorialmente perdidos– en el paisaje. (2017, 177-8)

Por eso, continúa Agamben, «quien contempla el paisaje es únicamente paisaje. Ya no procura comprender, solo mira» (2017, 178). En esa relación, el sujeto que no logra hacerse con el paisaje, al contemplarlo se hace paisaje él mismo. El yo que se sitúa ante el paisaje, según Agamben, no busca comprender ni proyectar sentido alguno, ni siquiera desocultar cierta estructura ontológica a la manera de Heidegger, solo se pierde en él, se vuelve paisaje. Es esta, en de-

finitiva, la relación 'geofanica' que se instaura entre el sujeto lírico y los diferentes paisajes con los que entra en contacto el poeta Ángel García Galiano a lo largo de sus viajes por el mundo. Una relación que, si bien acusa una vivencia extralingüística, trascendental o mística, intenta recoger en los límites del lenguaje poético, entre un dictado más descriptivo y prosódico y otro que se esboza apenas, desnudo y esencial.

Este me parece el núcleo fundamental del poemario. Sin embargo, hay que mencionar también que esta especial relación no se da solo con los paisajes y lugares reales, sino también con los literarios. El diálogo intertextual está muy presente con referencias más o menos explicitas a *tópoi* artísticos y literarios como el del *hortus conclusus* o el Edén, o directamente a obras como *Don Quijote* (en el poema dedicado a la Cueva de Montesinos), el soneto «El ciprés de Silos» de Gerardo Diego (el último poema de libro se titula «*Sequoia* de Silos»), el primer poema de *El don de la ebriedad* de Claudio Rodríguez y el «Infinito» de Giacomo Leopardi. Las referencias abarcan también textos bíblicos como el *Cantar de los Cantares*, la mitología –Egeo en «Ítaca»; la Europa de «Arkadi (Creta»)– y la filosofía griega –el Parménides de «Elea», el mito platónico de la cueva, etc.– y la antropología –el pueblo indígena norteamericano Hopi en «Hopi Point (Gran Cañón)–.

Se trata, pues, de un poemario que nos invita a un viaje exterior que pasa por una extensa geografía hilvanada por las andanzas del poeta y en el que el sujeto poético busca perderse en el paisaje –un éxtasis en el sentido etimológico de la palabra–, que se corresponde también con un viaje interior que transita por la cultura universal. Unas 'geofanías', en fin, que se dan a varios niveles, pero en las que siempre el yo lírico se esfuerza por redefinir esa «inapropiabilidad» del paisaje, sea real o literario, cultural, a través de un lenguaje poético cada vez escindido entre la (im)posibilidad de la representación y la contemplación.

Bibliografía

Agamben, G. (2017). *El uso de los cuerpos*. Traducción de R. Molina-Zavalía. Revisión científica de F. Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Diels, H. (1996). *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch Und Deutsch*. Zürich: Weidman.

García Calvo, A. (1985). *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heraclito*. Zamora: Editorial Lucina.

García Galiano, Á. (2022). *Geofanías*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.

Heidegger, M.; Fink, E. (2017). *Heráclito. Seminario del semestre de invierno (1966-1967)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Martín Caparrós, *Ñamérica*

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Starting from a series of chronicles that Martín Caparrós published in *El País Semanal*, and also in *Página/30*, *Viva*, *Veintitrés*, *New York Time*s and *chachara.or*, some very recently others over the past years, *Ñamérica* turns into a broad study on the identity(es) of a continent that has an idiom with a single letter, the ñ, which is a sound, present in other romance languages where two letters are needed to express it. Starting from this premise, Caparrós uses distinct narrative forms — the chronicle, the essay, the periodical genre, the historical investigation — to deconstruct the history of a territory composed only of the Spanish speaking countries called America.

Keywords Latin America. Cultural Studies. Identity. Chronicles. Spanish speaking countries.


Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2023-10-01
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Regazzoni | CC BY 4.0



Citation Regazzoni, S. (2023). "Martín Caparrós, *Ñamérica*". *Rassegna iberistica*, 120, 339-344.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/012

El proyecto de Bolívar de construir una Federación de estados latinoamericanos bajo un gobierno central fracasó y la Gran Colombia (1819-1831) desapareció hace dos siglos. Hoy en día Latinoamérica o América Latina —términos que implican una mirada distinta y una discusión amplia— presenta tal diversidad que dificulta una nominación que lo abarque en su totalidad. A lo largo del tiempo, empezando por Edmundo O' Gormand, pasando por Miguel Rojas Mix, la preocupación de definir la región ha sido constante.

Martín Caparrós, escritor y periodista (Buenos Aires, 1957), exiliado durante la dictadura primero en París, donde se graduó en la Sorbona, luego en Madrid, donde se convirtió en colaborador del periódico español *El País*, regresa a Argentina luego de la restauración de la democracia y trabaja para periódicos, radio y televisión, en la actualidad reside en Madrid. La biblioteca Martín Caparrós es una idea llevada a cabo por el sello editorial español Literatura Random Penguin House que propone la publicación de una colección que recupera más de una veintena de obras del escritor argentino entre las que se encuentra *Ñamérica*, objeto determinado para esta reseña. La empresa de Random Penguin que involucra a Caparrós se inició en 2021 con la reedición de *El hambre* (2014), donde se da cuenta de los mecanismos que hacen que casi mil millones de personas en el mundo no se alimenten como sería imperioso que lo hicieran. *Ñamérica* data de fines de 2021, fue traducida al italiano y publicada por Einaudi en 2022. Se trata de un fresco excepcional de un continente en el que veinte países y más de 400 millones de personas comparten una historia y una cultura en una lengua que, si bien es común, se va diversificando en el devenir de los tiempos. El autor recorrió el extenso territorio durante años y el primer dato que surge de su experiencia es el desconocimiento que tienen los latinoamericanos de su propia tierra, así como el concepto sesgado de los europeos en el que predominan ciertos hechos históricos que marcaron un punto de inflexión en la historia del continente como la Revolución cubana (1952-1959) y, en otra dimensión, el llamado *Boom literario* que causó con la aparición de novelas y cuentos de diversos escritores latinoamericanos una suerte de tumulto en las letras que movilizó a lectores y críticos que se declararon en sus respectivas posturas tanto admiradores o detractores. Sorprende en *Ñamérica* la sostenida curiosidad del escritor que, a pesar de los numerosos viajes realizados en los países analizados, no abandona su actitud inquisidora que descubre en su ejercicio de narrar: «miro, si acaso, escucho, escribo» (410).

A partir de una serie de crónicas que en gran medida Martín Caparrós publicó en El País Semanal, y también en Página/30, Viva, Veintitrés, New York Times y cháchara.or, algunos muy recientemente otros a lo largo de años pasados, Ñamérica se transforma en un amplio estudio sobre la(s) identidad(es) de un continente que tiene un idioma con una única letra, la ñ, que es un sonido, presente en otras

lenguas romances en las que se necesita dos letras para expresarla. A partir de esta premisa, Caparrós utiliza distintas formas narrativas —la crónica, el ensayo, el género periodístico, la investigación histórica— para deconstruir la historia de un territorio compuesto solo por los países de habla hispana al que llama Ñamérica. La propuesta de Caparrós se diferencia de los grandes libros clásicos sobre Latinoamérica y de los lugares comunes relativos a las culpas internacionales por el destino de la región, el primero de estos, citado por el mismo Caparrós es *Las venas abiertas* (1971) de Eduardo Galeano, de quien, aunque con diferencias y contradicciones, Caparrós se siente heredero. Por ejemplo, el periodista argentino señala las responsabilidades de los mismos 'ñamericanos' acerca del destino de injusticia social que vive la región donde el diez por ciento más rico se queda en promedio con el 37 por ciento de la renta de su país y uno de cada diez 'ñamericanos' no come lo suficiente. Además, subraya el aumento de la urbanización de las ciudades: de 115 a 320 millones de personas se han desplazado hacia las urbes durante los últimos sesenta años. Por eso, Ñamérica también puede ser una historia de las ciudades, una crónica citadina, un ensayo sobre el urbanismo postcolonial. En la cartografía ñamericana, México es la ciudad desbocada donde un personaje llamado Juanvilloro (sic) sugiere al autor por dónde escarbar; el barrio El Alto es lo inesperado de La Paz; Caracas se relata como la ciudad herida; La Habana es llamada la ciudad detenida mientras que Buenos Aires, la ciudad abrumada; Managua es indicada como la ciudad sacudida donde gobierna un exguerrillero transformado en dictador. Finalmente, Miami es «la ciudad capital», la metrópoli que es síntesis de la migración económica y de la asfixia del capital. Son diecinueve capítulos que alternativamente relatan las ciudades citadas y el continente en su conjunto que se presenta a modo de caleidoscopio: «El Continente inquieto», «El Continente partido», «El Continente violento», «El Continente creyente», «El Continente mache, «El Continente pop», «El Continente real»; desde las primeras páginas la intención del autor se transparenta. Sea el caso, en su visita al mercado de Chichicastenango, lleno de turistas que

> [e]llos sí que saben: vienen porque les dicen cómo son las cosas. Lo leí en una de sus guías: «Si quiere conocer el verdadero espíritu de América Latina vaya al mercado de Chichicastenango». En esos días yo buscaba, por supuesto, el espíritu de América Latina, y decidí venir a verlo. La idea de un espíritu de jueves y domingo (los días en que hay mercado) era inquietante, pero estaba dispuesto a soportarlo. (…) La decisión tan clara de pensar América Latina como el cliché de siempre. (15)

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 339-344 | e-ISSN 2037-6588

Porque lo 'auténtico' hay que buscarlo en esas sociedades más o menos «primitivas» (15). En efecto, a lo largo de todo el libro la intención de su autor es la búsqueda de superar clichés y prejuicios a través de la curiosidad que nunca lo abandona con la finalidad de saber qué es Ñamérca más allá del folklore, de las artesanías y nostalgias, como lo es, finalmente, en sus múltiples realidades. De este cuadro queda afuera Brasil que, para Caparrós, es un continente en sí mismo. Brasil es otra cosa. Los indicadores comparativos entre las dos latinoaméricas son elocuentes. El Producto Interno Bruto (PIB) *per capita* de Brasil es de 6796.8 millones de dólares con una población de 210 millones de habitantes, esparcidos en un territorio de 8.5 millones de kilómetros cuadrados. Mientras que la tierra relatada por Caparrós tiene un PIB de 7202.6 millones y está compuesta puntualmente por diecinueve países, y 420 millones de habitantes repartidos –muy desigualmente– en doce millones de kilómetros cuadrados. Más allá de considerar las atrocidades de la conquista-genocidio-invasión española y a las redes de inteligencia estadounidense que sostuvieron a las peores dictaduras del continente, el autor intenta entender la realidad contemporánea, donde hay pobres cada vez más pobres y ricos más ricos, escapando del maniqueísmo histórico y de la idealización de los pueblos preexistentes a la colonia para subrayar que el conflicto —uno de ellos— se origina en las relaciones de poder que compusieron las nuevas —y las antiguas— clases dominantes 'ñamericanas' y ya no con el genocidio originario. Caparrós insiste con los datos que presentan una realidad descompensada en sus estadísticas y desconocida para sus mismos habitantes, como fuera ya señalado. Sabe, también, que el ejercicio del conocimiento de la situación es condición previa a la posibilidad de cambio. Caparrós apuesta a una sana práctica de la sorpresa, indispensable para poder mirar con ojos sin prejuicios.

El libro de Caparrós, según la tradición del *Aleph* de Jorge Luis Borges «donde se encuentran todos los lugares de la tierra, sin confundirse, vistos desde todos los rincones», intenta ofrecer una percepción del territorio americano como el más desigual del mundo, en el que las disparidades no son sólo consecuencia del dinero, sino de un «conjunto de privilegios» que generan una desigualdad que lleva aprendiéndose, practicándose y alimentándose desde siglos.

«El mundo porvenir (Un planfletito)» es el capítulo que cierra el libro en su versión original; allí Caparrós relata del mundo político de su América hacia 2019/2020 marcada por una serie de protestas -estallido, los llama el autor-, como las de Chile, Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú… y otras que tuvieron que detenerse de repente por el coronavirus que devastó el mundo en general y Latinoamérica en especial, puesto que la pobreza redobló las dificultades y la mortalidad fue tres veces mayor que en el resto del planeta, sin saber que habrá pasado en África.

Todas estas manifestaciones, resultado de la necesidad de la gente, en su mayoría jóvenes, de hacerse oír con protestas que empezaron con motivaciones determinadas y que de pronto se generalizaron en una rebelión en contra el abuso continuado que sufren las vidas de millones de ellos, una generación que no ha vivido las violencias de las dictaduras y que descubre el placer del encuentro, de formar parte de una comunidad que comparte metas y que lucha con un mismo ideal.

En varios momentos de esta historia narrada desde formas diversas, Latinoamérica, tierra de mitos y utopías, parece haber sido un laboratorio anticipador de hechos que se fueron transmitiendo a otras partes del mundo. Como ejemplo, baste mencionar los movimientos de protestas de mujeres. El mundo occidental mira con interés las batallas de las latinoamericanas, guerrilleras, lideresas indígenas, campesinas mestizas, migrantes pobres, grupos de activistas feministas y LGBTQ+, protagonistas del nuevo feminismo del continente. Tal como sostuvo Epicuro (IV a.c.), en tiempos de crisis, las novedades y los posibles cambios proceden de la periferia o de lo que no se considera, como en este caso, primer mundo

Es precisamente en esta región donde posiblemente se pueda armar un nuevo paradigma de futuro. Caparrós lo expresa de esta forma:

> la premisa podría ser muy simple: encontrar una forma política para esa forma moral de la economía que consiste en que nadie tenga mucho más de lo que necesita, que nadie tenga nada menos […], que tanto las riquezas como el poder se repartan todo lo posible. Que las personas se mueran con la –módica– paz de saber que no han vivido mucho peor que lo que merecían» (664).

Bibliografía

Caparrós, M. (2021). *Ñamérica*. Buenos Aires: Penguin Random House.
Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América*. México: Siglo XXI Editores.
O' Gorman, (1995). *La Invención de América*. México: Fondo de cultura económica.
Rojas Mix, M. (1991). *Los cien nombres de América, eso que descubrió Colón*. Barcelona: Lumen.

Recensioni

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Ángela Di Tullio, Enrique Pato Universales vernáculos en la gramática del español

Florencio del Barrio de la Rosa
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Di Tullio, A.; Pato, E. (eds) (2022). *Universales vernáculos en la gramática del español*, Madrid; Frankfurt a.M.: Iberoamericana; Vervuert, pp. 337.

El concepto de *universal vernáculo* abre un campo de estudio, vasto y provechoso, desde el que iluminar la morfosintaxis del español. Este ámbito ha sido poco explorado por los lingüistas dedicados a indagar en la gramática de nuestra lengua y resulta aún poco conocido entre sus estudiosos. Aunque solo fuera por este motivo, el volumen *Universales vernáculos en la gramática del español* (UVGE), coordinado por los profesores Ángela Di Tullio y Enrique Pato y compuesto por doce capítulos firmados por máximos especialistas en el estudio de la variación sintáctica del español, representa un hito fundacional.

En mitad de los capítulos de la obra, se aborda el estudio de fenómenos de concordancia (en concreto, plural): la pluralización de los numerales (E. Pato, «La pluralización de los numerales cardinales», pp. 47-69), la concordancia semántica (C. De Benito Moreno, «Concordancia *ad sensum*», pp. 123-49), la «concordancia inesperada» en oraciones como *Me cuestan entender algunas oraciones* (E. Felíu Arquiola, «La concordancia de los 'verbos seudoimpersonales': el caso de *costar*», pp. 151-78), la aparición de la desinencia *-n* en posiciones anómalas (M. Mare, «Morfología flexiva en posiciones inesperadas», pp. 179-202), la personalización del impersonal *haber* (A. Fábregas, «Rasgos nominales y construcciones presentacionales: persona y número», pp. 203-26) y, en fin, la «hiperelevación» del sujeto con el ver-



Submitted 2023-09-22
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 del Barrio de la Rosa | CC BY 4.0



Citation del Barrio de la Rosa, F. (2023). Review of *Universales vernáculos en la gramática del español* by Di Tullio, A.; Pato, E. *Rassegna iberistica*, 46(120), 347-350.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/013

bo impersonal *parecer* en casos como *los niños parece(n) que están contentos* (I. Bosque y Á. Gallego, «Estructuras sintácticas híbridas», pp. 307-331). Estos fenómenos de discordancia se analizan como manifestación de una pluralidad oculta (*los doces meses*), se deben a la posición «hiperelevada» de un constituyente o de su relevancia informativa o, en último, son consecuencia del copiado de rasgos y su lexicalización inesperada. Como «operación de copiado de rasgos» de los rasgos tempoaspectuales entre el verbo seudoauxiliar y el principal, analiza Kornfeld las construcciones de «falsa coordinación» como *coge y se va* («Estructuras seudocoordenadas», pp. 253-80).

Más allá del caso de estudio, el capítulo de C. De Benito Moreno pone el dedo en la llaga semántica de la definición misma de *universal vernáculo* tal y como la formuló originalmente Chambers a principios de este siglo. En efecto, la definición original combina, confundiéndolos, tres pares de oposiciones conceptuales procedentes, respectivamente, de la teoría del cambio lingüístico (innovación vs. difusión), la sociolingüística (diastratía vs. diafasia) y la arquitectura variacional coseriana (plano universal vs. plano histórico). Valiéndose del andamiaje conceptual de la *varietäten Linguistik* alemana, C. De Benito sugiere una formulación más precisa del concepto (p. 126). Desde el punto de vista metodológico, destaca también el capítulo de M. Bouzouita («Las estructuras posesivas nominales», pp. 71-95), que nos permite mencionar los corpus empleados en la búsqueda de estas tendencias universales. Como en muchos otros trabajos de UVGE, la autora emplea los corpus del español rural (*Corpus oral y sonoro del español rural*) y de textos digitales localizados en las distintas variedades del español (*Corpus del español* —corpus al que podrían añadirse las redes sociales como *Twitter* y otros corpus orales como el del *PRESEEA*). Junto a su generalidad en el espacio, lo universal de un fenómeno se constata, asimismo, por su presencia en etapas antiguas de la lengua. La relación con la diacronía se explicita en el capítulo de C. Sánchez López («Infinitivo por imperativo», pp. 227-51) que define la función imperativa de *hacer el favor* como «fenómenos anacrónicos» citando ejemplos de los siglos XVI y XVII.

Muchos de los capítulos del volumen que reseñamos exploran las zonas «periféricas» de la sintaxis como sucede con el trabajo de I. Sitariodou («La súbida de los clíticos: variación y opcionalidad», pp. 99-121). Una consecuencia de gran trascendencia teórica del estudio de los UUVV consiste en el establecimiento de *clusters* de fenómenos. Por ejemplo, Á. Di Tullio («El deísmo: diferencias dialectales en el léxico y la gramática», pp. 281-305) destaca la relación entre la construcción deísta (*prometió de bajar los impuestos*) y las propiedades de otras construcciones con infinitivo. Resnik («Intensificación y recategorización: *tamaño* y otros adjetivos elativos», pp. 25-46) destaca que los adjetivos con un rasgo [máx] pueden emplearse a modo de elementos (cuasi)gramaticales.

En definitiva, el estudio de los UUVV en el ámbito de la lingüística hispánica apenas ha iniciado su camino y, por este motivo, UVGE está llamado a convertirse en una obra de consulta obligada para conocer los avances teóricos y metodológicos más recientes e innovadores en el estudio de la morfosintaxis del español y sus dialectos.

Rassegna iberistica
46, 120, 2023, 347-350 | e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Simone Greco
Diccit. Diccionario combinatorio español-italiano

Antonella Bove
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Greco, S. (2019). *Diccit. Diccionario combinatorio español-italiano*. Licosia: A-K. Ogliastro Cilento, pp. 373.

El empleo de las colocaciones, por ejemplo, la combinación de un verbo (consumir) y un sustantivo (drogas u otras sustancias tóxicas) representa una de las dificultades más importantes a la hora de hablar correctamente una lengua. A grandes rasgos puede decirse que en la enseñanza de lenguas extranjeras el estudio y aprendizaje de las colocaciones sigue siendo un aspecto poco considerado, probablemente a causa de una larga tradición en la que se solía asociar el conocimiento de una lengua con cierta maestría solo en lo referido al vocabulario, por una parte, y a la gramática, por otra. Afortunadamente este panorama está cambiando y obras como el *Diccionario Combinatorio español-italiano A-K* (Diccit), que aquí reseñamos, son un buen ejemplo de esto. Se trata del primer diccionario de colocaciones entre español e italiano, publicado por el profesor Simone Greco en la colección “Philoglossia” de la editorial Licosia. No podía, por lo tanto, pasar inadvertida dicha obra pionera tanto en el panorama de los diccionarios bilingües, como en el de la lexicología contrastiva italiano-español. De hecho, no trata de las colocaciones españolas e italianas por separado, sino que propone una labor de traducción interlingüística relacionando las colocaciones de ambas lenguas. Dada la imposibilidad de abarcar todas las colocaciones en una primera etapa, el volumen se centra en la pareja colocado (Verbo) y colocativo (Sustantivo).



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2023-09-22
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Bove | CC BY 4.0



Citation Bove, A. (2023). Review of *Diccit. Diccionario combinatorio español-italiano* by Greco, S. *Rassegna iberistica*, 120, 351-354.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/014

La obra está precedida por la presentación del ilustre italianista Manuel Carrera Díaz sobre la importancia del estudio y aprendizaje de las colocaciones para el desarrollo de la competencia lingüística y comunicativa. A este prólogo, le sigue una exhaustiva introducción sobre cómo leer el diccionario, cuál es el origen de la obra, el criterio de selección de las entradas y quiénes son sus destinatarios. Aunque el diccionario sigue la clásica lematización en orden alfabético, la selección de los lemas es muy distinta. De hecho, al ser un diccionario sobre colocaciones, son los propio sustantivos que constituyen los lemas del diccionario y en cada entrada tenemos información sobre los posibles verbos que constituyen los colocados de dichos sustantivos. Cabe decir que, contrariamente a lo esperado, los verbos que figuran al lado de los sustantivos se han elegido en base a su posibilidad de uso y no a su frecuencia de coaparición. En vista de esto, es competencia del usuario elegir, entre dos colocados que guardan una relación de (casi) sinonimia, el más apto según el contexto, de ahí que la obra no es apta para aprendientes de español de niveles iniciales. Sin embargo, incluir marcas de frecuencia e indicaciones diafásicas al lado de los colocados podría ser una forma de compensar esa decisión en futuras ediciones de la obra.

La selección de los sustantivos es fruto de un estudio crítico y comparativo de obras de referencia para los estudiosos de combinaciones léxicas, como, para el español, *REDES* y, para la lengua italiana, *Dizionario italiano delle collocazioni*, entre otros. Cabe decir que esta labor interlingüística hace muy visible el contraste entre las dos lenguas. Es decir, no siempre al lexema en español le corresponde otro lexema en italiano (ej. asunto → argomento). De hecho, a un lexema español puede corresponderle una locución (ej. claustro → consiglio di dipartimento) u otra colocación (ej. corte → risposta fulminante) en italiano y viceversa. Además, en el listado de verbos que constituyen las entradas pueden encontrarse incluso locuciones verbales, como sucede bajo el lema italiano *causa*, donde se encuentra la locución verbal *pendere in tribunale* empleada para expresar que un juicio está pendiente.

Otra información más que se da en las entradas atañe la función sintáctica desempeñada por el sustantivo que se indica a través del recurso a marcas tipográficas como la letra redonda o negrita. De hecho, si el verbo aparece en letra redonda, indica que el sustantivo cumple la función de complemento directo, mientras que en negrita se indica que el sustantivo cumple la función de sujeto. Sin embargo, hay una diferencia importante en cuanto a sus cantidades, esto es, los del segundo grupo son significativamente inferiores a los del primero, lo que constituye una falta consistente en el momento de consulta por parte del usuario, sobre todo en fase de codificación de un mensaje.

En conclusión, estamos ante una obra cuyo impacto abre nuevos horizontes y nuevas posibilidades, como pueden ser diccionarios combinatorios bilingües de una lengua de especialidad, por poner un ejemplo. Esperamos que algunas de las sugerencias que hemos hecho en las líneas anteriores, como la inclusión de marcas de registro o el aumento del número de verbos que se colocan con un sustantivo en función de sujeto, puedan ayudar a enriquecer futuras ediciones de la obra que, por su carácter pionero e innovador, ya se presenta como un recurso de gran alcance y enorme utilidad.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Tibor Monostori *Saavedra Fajardo y el mito de la diplomacia ingeniosa (Cien documentos nuevos, una vida reconsiderada)*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Monostori, T. (2021). *Saavedra Fajardo y el mito de la diplomacia ingeniosa (Cien documentos nuevos, una vida reconsiderada).* Trad. M.ª del C. de Bernardo Martínez,. Madrid: Guillermo Escolar.

Este libro, traducción española de la monografía *Saavedra Fajardo and the Myth of Ingenious Habsburg Diplomacy: A New Political Biography and Sourcebook (1637-1646)* (A Coruña, SIELAE, 2019), constituye desde ya una aportación importantísima a la comprensión del perfil diplomático y personal de Saavedra Fajardo. Suma y sigue, se puede decir, puesto que se trata de otro regalo más de parte de Monostori, que –como diría el otro– se está revelando como el mejor amigo de Saavedra Fajardo, especialmente después de la edición del tratado *Antineutralidad* (1640).

Luego de un prólogo de bienvenida y la introducción oportuna, el trabajo se divide en dos grandes secciones: el estudio propiamente dicho sobre la historia de Saavedra Fajardo y la edición crítica de un grupo de documentos de gran valor, más la bibliografía y los índices de rigor. Como explica Monostori en la apertura, se trata de un libro inicialmente concebido como una recopilación de ensayos inéditos de Saavedra Fajardo, que se ha convertido en una «nueva bio-



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2023-09-15
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Sáez | CC BY 4.0



Citation Sáez, A.J. (2023). Review of *Saavedra Fajardo y el mito de la diplomacia ingeniosa (Cien documentos nuevos, una vida reconsiderada)* by Monostori, T. *Rassegna iberistica*, 120, 355-358.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/015

grafía política de los años 1637-1646» (15), con lo que comprende las misiones de Baviera, Viena, los Cantones suizos y el Franco Condado al alimón y el Congreso de Westfalia que marca el final de su carrera. Ya es mucho así, pero –lo adelanto– el libro da todavía más.

Esta «Historia» se centra primero en el relato crítico de la misión como residente en Alemania (Ratisbona) de Saavedra Fajardo, con una atenta consideración del contexto y todos los problemas políticos vigentes, el proyecto de autopromoción del embajador en las portadas de sus *Empresas políticas* (1640 y 1642) y su actuación diplomática con algunas propuestas y una serie de panfletos, así como la cruz de las quejas sobre su *modus operandi* y las rivalidades que acaban con su caída en 1640-41 con el envío a territorio helvético. Muy acertadamente, Monostori prosigue con una comparación de esta situación de ascenso y caída con el colapso posterior de 1645-46 en Münster, del que Saavedra Fajardo ya no se salva y termina así su carrera. Pasando de lo particular a lo general, en «Un legado cambiante en el tenue espejo de la historia» se presenta un resumen de las críticas contra Saavedra Fajardo por su fuerte personalidad, ciertos defectos profesionales (errores de juicio, falta de previsión, iniciativas indivuales, etc.) y algunos puntos débiles (como la afición a la caza que a veces lo distraía de su trabajo), panorama con el que Monostori lleva a cabo una suerte de «catálogo detallado de los elogios y críticas» (107) que le permite contrastar la leyenda dorada del diplomático perfecto con la variante negra del cascarrabias incompetente (107-14), para acabar con una explicación doble de esta situación ambivalente: primero, el cambio desafiante a un puesto crítico como residente en Alemania, que no casaba bien en «un lobo solitario» (115); y, segundo, la consideración de su perfil dentro de un contexto europeo y no exclusivamente español, a la altura de Campanella y Schoppe (120). Quizá se insiste demasiado desde el título en desmontar la «diplomacia ingeniosa» de Saavedra Fajardo, cuando en realidad se trata de matizar su «diplomacia perfecta», pero es una discusión larga en la que no procede entrar.

A continuación, en «Formas de recordar» se explica la metodología, que combina cinco perspectivas:

1. la revisión de un *corpus* documental amplio que contribuye a aumentar;
2. la comparación con la visión de los mismos hechos narrados por Saavedra Fajardo en otros 16 agentes (siete colegas, seis ministros cortesanos y tres miembros de las familias reales española y austríaca);
3. el recurso a otros documentos oficiales (como las pruebas de consultas);
4. el contraste entre dos momentos similares (caídas de 1640-41 y 1645-46);

5. la consulta de documentos distantes geográficamente y en diversas lenguas, de acuerdo con «la torre de babel» del momento. (137)

Mucho se podría decir de los siete ensayos políticos de Saavedra Fajardo y la larga serie de documentos inéditos relacionados con su doble caída y otras circunstancias del período 1637-46: junto al valor *per se* de cada uno, destaca todo lo que dicen sobre el origen de algunos como panfletos de encargo, la colaboración con otros agentes (como la escritura a cuatro manos de las *Razones para obtener cuarteles de invierno para las tropas de España en el Imperio*) y la recepción polémica de los documentos, con discusiones, alguna escena furibunda y muchas, muchas tensiones en Madrid, Viena y otros centros.

A la bibliografía quizá habría que añadir un manojo de estudios de J. García López («Sobre una edición 'corregida' de las *Empresas políticas*», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, ed. N. Fernández Rodríguez y M.ª Fernández Ferreiro, Salamanca, Semyr, 2012, pp. 575-83) y S. López Poza («Fuentes del programa iconográfico de la portada de *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo (1640 y 1642)», *Empresas políticas*, 6, 2005, pp. 129-142) para la cuestión de las portadas de las ediciones de las *Empresas políticas* y sus cambios, así como alguna referencia sobre la Guerra de Cataluña (39, n. 57), citar a A. Martinengo («Saavedra Fajardo entre los esguízaros», *Revista Internacional d'Humanitats*, 30, 2014, pp. 69-78) para la misión helvética (85-92). Y un pequeño detalle: la última edición del *Dispertador a los trece cantones de esguízaros* se encuentra en el libro citado de Sánchez Jiménez y Sáez (*Saavedra Fajardo y la Confederación Helvética: contexto y textos de una relación*, Kassel, Reichenberger, 2014), no en el volumen de *Rariora et minora* (2008, como se dice en 48, n. 93).

Peccata minuta aparte, esta monografía de Monostori es mucho más de lo que parece de entrada: más allá del regalo de un manojo de documentos tan ricos como variados, se ofrece la reconstrucción de un período preciso de este *cursus honorum* y una verdadera una reconsideración total de la cara diplomática y la personalidad de Saavedra Fajardo dentro de un texto que se lee como una novela, que es un verdadero placer. Por si fuera poco, Monostori abre muchas puertas con la presentación de ulteriores líneas de estudio: el papel de los militares en las luchas entre facciones imperiales (38), la oportunidad de una mirada más detenida a las correspondencias privadas como testimonio de la recepción de sus panfletos (49), la necesidad de buscar pruebas de ayudas gubernamentales para la impresión de obras propagandísticas en los registros financieros (51), el potencial todavía abierto de los archivos de Suiza, el Vaticano, el norte de Italia y Viena (91, n. 275; 125-33 y 134, n. 31), la pista de los documentos de Trauttmansdorff (130-131), etc.

Visto lo visto, sólo hay una conclusión posible: dar la bienvenida a este libro tan necesario y animar a Monostori a continuar en la trinchera de los archivos para posteriormente llegar a escribir una nueva biografía total de Saavedra Fajardo, que permita integrar y perfilar mejor el retrato de un diplomático con muchos claroscuros.

e-ISSN 2037-6588

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Yolanda García Serrano, Juan Carlos Rubio
Musica per Hitler

Renata Londero
Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di García Serrano, Y.; Rubio, J.C. (2022). *Musica per Hitler*. Pisa: ETS, 145 pp.

Tra le battute di *Música para Hitler* spicca questa: «Si la música es tu lucha, nunca dejes de luchar» (138). Percorrendo il testo, si rintracciano altre frasi analoghe, come quando il protagonista dice «Mis únicas armas son la batuta y el violonchelo» (134), o la sua compagna lo sprona a «luchar con tu música» (96). I frammenti citati racchiudono le parole chiave della *pièce*: musica e militanza. Di arte militante si intendono Yolanda García Serrano e Juan Carlos Rubio, drammaturghi e registi teatrali, cinematografici e televisivi: il loro teatro non dà risposte ma pone problemi e scava nelle storture passate e presenti per incidere sul pubblico e tentare di cambiare la realtà, o almeno la percezione di essa.

Abbozzata nel 2013, stampata nel 2015, riveduta e riedita nel 2021, ma ancora in attesa del debutto scenico, *Música para Hitler* si inserisce a pieno titolo fra i drammi spagnoli della memoria, che qui è transnazionale, perché personaggi ed eventi rinviano alla Seconda Guerra Mondiale, come accade in altre *pièces*, quali *Himmelweg* (2002) di Juan Mayorga, *Cuarteto para el fin del tiempo* (2005) di Antonio Tabares, *J'attendrai* (2014) di José Ramón Fernández. Si basa su fatti storici pur con qualche licenza inventiva, si articola in poche sequenze e coinvolge pochi personaggi, sottolinea l'attualità del passato, alterna dialoghi forti a sprazzi di alto lirismo. Eppure si



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2023-08-29
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Londero | CC BY 4.0



Citation Londero, R. (2023). Review of *Musica per Hitler* by García Serrano, Y; Rubio, J.C. *Rassegna iberistica*, 120, -362.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/016

distingue per un tratto precipuo: rispetta le unità pseudo-aristoteliche di tempo, luogo e azione, puntando sulla linearità e la staticità, non ricorrendo alle sovrapposizioni spazio-temporali che caratterizzano opere coeve e compresenti nella collana «La maschera e il volto», come *NN 12* (2008) di Gracia Morales e *Belgrado* (2008-2015) di Angélica Liddell.

È il 3 novembre 1943. Il grande violoncellista, compositore e direttore d'orchestra catalano Pau Casals (1876-1973), stanco e afflitto, siede nel salotto di Villa Colette, la sua modesta casa di Prades, il villaggio francese dove nella realtà trascorse il proprio esilio volontario, dalla fine della Guerra Civile spagnola al 1956. Gli fa compagnia l'arguta e amorevole Tití, al secolo Francesca Vidal (1880-1955), musicista anche lei e sua «fedele compagna [...] per circa trent'anni» (25-6), come spiega Di Pastena nell'acuta «Introduzione» (5-27). La conversazione è interrotta, prima, dall'arrivo di Enriqueta, la nipote di Pau, e in seguito, dalla visita di due giovani ufficiali nazisti, Thomas, brusco e irruento, e il più gentile Johann: vengono in nome del Führer, affinché Casals si esibisca al suo cospetto a Berlino, in occasione del decimo anniversario del Cancellierato. A una proposta così indecente per lui, contrario a ogni dittatura e difensore della causa repubblicana, il musicista oppone un netto rifiuto, adducendo come scusa un'invalidante artrite alla spalla. Al diniego i soldati reagiscono, con rabbia Thomas e con ossequiosa insistenza Johann, fino a offrirsi di accompagnare Enriqueta a Perpignan per ingraziarsene lo zio. Sul palcoscenico resta poi solo Thomas, che pronuncia un inquietante monologo filonazista (90-1), riproducendo per sommi capi il «discorso tenuto da Hitler nel settembre 1934» durante il raduno nazional-socialista di Norimberga («Introduzione», 16).

Il vero «cuore dell'opera» («Introduzione», 18) pulsa nella quarta e ultima parte, «Zarabanda» (92-141), pervasa dalla musica. Poiché Casals fu «uno dei migliori interpreti [...] delle *Suites* di Bach» per violoncello («Introduzione», 6), il testo non solo allude, nei titoli dei quadri («Preludio», «Allemanda», «Corrente», «Sarabanda»), alla «*Suite n. 1 in Sol maggiore*» («Introduzione», 11), ma nella sua resa spettacolare ne prevede l'ascolto e/o l'esecuzione. Torniamo ora all'azione: i timori di Pau e Tití per Enriqueta, che è uscita con i due tedeschi, svaniscono quando la ragazza rientra, raccontando di essere stata trattata con i guanti all'andata e di essere tornata con il suo fidanzato Gérôme. Questi, membro della Resistenza, sta organizzando la fuga di Pau, Tití ed Enriqueta verso gli Stati Uniti. Tale progetto fu davvero accarezzato da Casals e Francesca nel 1940, anche se non andò in porto. A frustrare i frettolosi preparativi dell'evasione giunge, però, Johann, che prega Pau di dargli «una lección de música» (118), affascinato com'è dalla sua personalità. E quella lezione, durante cui il giovane interpreta il «Minuetto», il quinto dei sei movimenti della *Suite n. 1*, travalica la dimensione melodica per

e-ISSN 2037-6588

acquistare un profondo valore etico. Secondo il maestro, Johann possiede la tecnica, ma non la «sutileza» (124), cioè la capacità di concepire il tutto come superiore armonia delle parti: se la musica è un bosco e le note sono le foglie degli alberi che lo popolano (le persone), «No podemos vivir siendo una hoja sin los demás» (126). L'artista non può né rinunciare alla propria umanità né disconoscere l'arte: questa è la certezza di Casals e a Johann non resta che accettarla.

La musica e la letteratura, al pari della vita, devono fluire ed essere condotte con passione e libertà. Infatti, per il maestro la musica «no obedece» (132), mentre il soldato si sente un «instrumento» (132) della dottrina hitleriana, oppressiva e radicalmente deviante. Comunque, di fronte al "no" definitivo di Pau, Johann non può non ammirarne lo spessore spirituale, tanto da promettergli di proteggerlo finché soggiornerà a Prades. Così, la *pièce* si avvia al suo naturale epilogo: Pau suona «*el sexto movimiento de la "Suite n. 1" […] con la pasión de que solo un genio es capaz*» (140). E nell'*explicit*, gli autori superano l'*hic et nunc* della finzione scenica, indicando che Casals «*dedicó el resto de su vida a luchar por la paz con […] su violonchelo*» (142). Nel 1958 – precisa Di Pastena –, «viene candidato al premio Nobel per la pace» e nel 1971 «gli viene commissionato l'inno delle Nazioni Unite» («Introduzione», 24).

Al di là della tentazione agiografica in cui talora incorre riguardo al protagonista, a *Música para Hitler* vanno riconosciute indubbie qualità: alla densa portata simbolica si aggiungono la vivacità dei dialoghi e la sottile caratterizzazione dei personaggi. Inoltre, lo stile prevalentemente informale è valorizzato dalle opzioni traslative di Di Pastena, fini e calzanti. I colloquialismi che costellano l'opera approdano con scioltezza in italiano: «Apenas probaste bocado» passa a «Quasi non hai toccato cibo» (46-7); «bajo la bota» diventa «tra le grinfie» (54-5); «no son precisamente cómodas» trova un felice esito in «non sono il massimo della comodità» (118-9); «no voy a caer en su trampa» guadagna vigore idiomatico in «non abboccherò all'amo» (132-3), pur mantenendo la carica pragmatica d'origine. Al termine della prefazione, il curatore auspica che la sua versione contribuisca «a serbare memoria di quello straordinario essere umano che fu Pau Casals» (27). Del resto, servendosi del suo fulgido esempio, la *pièce* lancia un potente messaggio educativo soprattutto alle giovani generazioni, in un mondo sempre più orfano di ideali. Non solo dobbiamo ricordare, traendo frutto da ciò che è stato in vista di ciò che verrà, come avverte Paul Ricoeur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Seuil. 2000), ma bisogna continuare a lottare per quanto ci contrassegna come persone: la solidarietà, la sensibilità, la coerenza del pensiero e del sentimento.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

Axel Pérez Trujillo
Imagining the Plains of Latin America: An Ecocritical Study

Santiago Alarcón-Tobón
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Review of Pérez Trujillo Diniz, A. (2021). *Imagining the Plains of Latin America: An Ecocritical Study*. Londres: Bloomsbury, 170 pp.

Pampa, Altiplano, Altiplanicie, Puna, Llano y Pantanal son algunos de los términos usados para denominar una serie de biomas presentes a lo largo y ancho de América Latina. Estas llanuras de una gran complejidad ecológica han sido tanto escenarios de la historia del continente como espacios imaginados por la literatura con fines políticos y económicos. Axel Pérez Trujillo con un despliegue teórico admirable y una escritura amena nos propone en Imagining the Plains of Latin America: An Ecocritical Study revisar como se han representado estas topografías en una serie de obras canónicas de América Latina del siglo XIX y XX con la finalidad de explorar algunos de los discursos dominantes en el continente.

A pesar de ser un territorio recorrido por diferentes críticos desde finales de los años noventa como Carlos J. Alonso, Mary Louise Pratt, Lúcia Sá, Jennifer L. French, Jorge Marcone, entre otros Pérez Trujillo logra imprimir una lectura original a través del uso de categorías críticas poco estudiadas (continentalismo, ecología depredadora, etc.), al igual que la insistencia por el uso de la ecocrítica para resaltar las relaciones entre los imaginarios construidos alrededor


Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2023-09-18
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Alarcón-Tobón | CC BY 4.0


Citation Alarcón-Tobón, S. (2023). Review of *Imagining the Plains of Latin America: An Ecocritical Study* by Pérez Trujillo, A. *Rassegna iberistica*, 120, 363-368.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/017

de estas topografías con la retórica respecto al progreso, el capital y la modernidad en el continente. El libro de Pérez Trujillo cuenta con dos pilares que en mi opinión cimentan todo el aparato crítico: el primero es la perspectiva transnacional que le permite establecer puentes entre diferentes tradiciones literarias, ya sean en español o portugués, posibilitándole a pesar de diferencias históricas, de tradición literaria o de idioma fijar similitudes en la representación de estos biomas; por otro lado, es el punto de vista que ve en el texto literario «not just *depicting* the land but also establishing *a way of knowing that land*» (p. 7, cursiva en el original), es decir como una serie de tropos presentes en las obras literarias permiten conocer el mundo de una cierta manera estableciendo una conexión entre la literatura y los discursos sobre el progreso, capital y modernidad en América Latina.

Pérez Trujillo se apoya en diferentes herramientas teóricas para leer esas imágenes dominantes y que determinan hasta cierto punto el alcance de su investigación. Por un lado, el tipo de lectura que propone el autor parte de elucidar los puntos de encuentros no antropocéntricos presentes en los textos y que establecen diferentes formas de conocer estas topografías. Bebiendo de la propuesta teórica de materia vibrante de Jane Bennet (2010), del giro no-humano de Richard Grusin (2015) y las propuestas sobre encuentros multiespecie de Donna Haraway (2016), el autor orienta la lectura a la aparición de lo que se encuentra en la margen de lo humano en las obras literarias en un sentido amplio. Pérez Trujillo nos advierte que dicha lectura puede parecer 'extraña' a los lectores acostumbrados a ver estas novelas desde una perspectiva que solo analiza los aspectos humanos (p. 9), no obstante, propone mostrar como estas topografías y sus constituyentes no-humanos resisten la romantización y las narrativas nacionales que las reutilizan como escenarios para los conflictos humanos. Por otro lado, la lectura de Pérez Trujillo no solo busca traer lo 'extraño' de dichos textos sino plantear que la manera que los escritores canónicos han imaginado es ideológica impidiendo otras maneras de leer estos biomas. Con influencia de autores como Rob Nixon, Walter Mignolo y Enrique Dussel, el autor plantea como uno de los caminos posibles para poder reconocer esas otras ontologías es repensar el repertorio fijo de representaciones ofrecido por escritores canónicos (principalmente de género masculino) dado que este implica no solo una descripción de la tierra sino una manera de conocer la misma. Pérez Trujillo afirma que su gesto decolonial, siguiendo la propuesta de Dussel, es la de «identify these as *dominant*» (p. 11, cursiva en original), es decir entendiendo lo decolonial como un proceso dialectico de liberación que implica entender la totalidad como paso anterior para la constitución de un nuevo orden.

Imagining the Plains of Latin America: An Ecocritical Study se estructura en cuatro capítulos usando diferentes obras literarias que

e-ISSN 2037-6588

señalan un espacio geográfico y el imaginario construido a su alrededor: la Pampa como un desierto verde, el Altiplano peruano y la Altiplanicie mexicana como una tierra desolada, los llanos del Orinoco como un territorio hostil y el Pantanal como un lugar de encuentro entre especies. En el primer capítulo «The empty desert of the Pampas», Pérez Trujillo se focaliza en esa larga llanura que se extiende a lo largo de Argentina, Uruguay y el sur de Brasil a partir de dos obras canónicas: *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento y *Radiografía de la pampa* (1933) de Ezequiel Martínez Estrada. El autor muestra como estos dos autores, con casi un siglo de diferencia, en vez de enfocarse en los aspectos únicos de la Pampa refuerzan una serie de imágenes de esta topografía -en específico, su imagen como desierto- a partir de nociones abstractas como extensión, horizonte, superficie e inmensidad. Por un lado, señala como *Facundo* elimina la materialidad de la Pampa al invertir el tropo pastoral del escape, transformándola en un lugar amenazante, salvaje y vacío dando legitimidad a la campaña de civilización y modernización de las zonas rurales en Argentina. Por el otro lado, *Radiografía* toma la representación abstracta de Sarmiento y la lleva al extremo; convierte el problema de la extensión en uno de geometría de valor, es decir la creación de una superficie abstracta cuyo valor es dado por una ontología cartesiana creada por el sistema capitalista. Como bien escribe Pérez Trujillo, ambos libros plantean «a dominant mode of knowing that biome» (p. 38) que no solo a influenciado a generaciones de escritores sobre la idea de la Pampa sino a contribuido a una poderosa retorica de la misma como un desierto vacío.

El siguiente capítulo «The Ruined Lands of the Altiplanos» abarca dos latitudes: la Altiplanicie mexicana en el cuento de Juan Rulfo «Luvina» incluido en *El llano en llamas* (1953) y la de la Puna andina analizada en la novela *Los perros hambrientos* (1938) de Ciro Alegría y el cuento 'Páramo' en el libro *Estas estórias* (1969) escrito por João Guimarães Rosa. El autor estudia en las tres obras como ambas topografías son representadas como tierras arruinadas e inhóspitas donde usualmente sus habitantes son descritos como enfermos y dominados por un paisaje extraño caracterizado por el viento constante y las bajas temperaturas. Igualmente, subraya en como la riqueza de estas tierras inhóspitas se encuentran debajo de la superficie en forma de recursos minerales y en como los conocimientos locales especialmente referenciados a la flora son usados para la explotación de dichas tierras. A diferencia de una mirada pastoral e idílica, los autores nos invitan a imaginar las planicies como «horrific land that makes humans conscious of their precarius situation» (p. 63). Pérez Trujillo muestra que los autores construyen estas geografías imaginarias a partir de una atmosfera opresiva, especialmente a través de la exploración de los sonidos y la de exponer como la vida es imposi-

e-ISSN 2037-6588

ble ya sea humana, animal o vegetal debido al ambiente inhóspito. Especialmente, este último factor es relevante dado que muestra como la lectura atenta de Pérez Trujillo da cuenta del enmarañamiento en dichas narraciones entre los factores humanos y no humanos; para muestra, un botón basta: es la presencia de la planta *chicalote* en el cuento de Rulfo que sugiere la aparición de la muerte en la narración y enfatiza las fuerzas telúricas de la topografía.

En el tercer capítulo «Predation in the Orinoco Llanos», Pérez Trujillo explora la ecología depredadora a partir de autores como Donna Haraway y Timothy Morton, mostrando como emerge en las llanuras de la Orinoquia en *La vorágine* (1929) de José Eustasio Rivera y los llanos de Apure en *Doña Barbara* (1929) de Rómulo Gallegos. A diferencia de los capítulos anteriores, aquí el análisis es paralelo permitiéndole al autor explorar diferentes elementos presentes en ambas novelas. Cabe resaltar que, aunque el estudio de ambas novelas en relación con la naturaleza ha sido extensivo por otros autores, Pérez Trujillo decide enfocarse en la geografía de la llanura que en el caso de Rivera ha sido poco explorado. El análisis de dichas obras muestra como la aparición de animales sugiere la importancia del rol de la depredación en la narración, al igual en como ambas novelas identifican a la mujer como una depredadora lo que «challenges the patriarchal binary between male humans and non-human others, making male characters susceptible and fearful as they become aware that they are the prey of women and the fauna of the plains» (p.91). Igualmente, sugiere que esta ecología depredadora crea un cortocircuito en el binarismo dominante entre humanos y no-humanos, poniendo en duda la superioridad humana, aunque nunca la disuelve definitivamente.

Pérez Trujillo en el cuarto capítulo «Naming the Pantanal» se enfoca en las poéticas del nombrar en tres obras *Terra natal* (1920) de Francisco Aquino Correa, ‘Entremeio - Com o vaqueiro Mariano’ (1947) de João Guimarães Rosa y *Livro de pré-coisas* (1985) de Manoel de Barros. Aquí el autor plantea como en *Terra natal* de Aquino se repiten la gran mayoría de los tropos que hemos visto hasta el momento, mostrando el Pantanal a través de una imagen pastoral. En cambio, en los dos siguientes textos enseña como a través de diferentes mecanismos (enumeración y comparación entre interior/exterior) se plantea una visión diversa del bioma rompiendo la idea de una tierra vacía a la espera de ser apropiada, en cambio se la plantea como un «living web of mutualism» (p. 121) donde «everything is connected» (p. 112). Pérez Trujillo se detiene a mostrar los diferentes mecanismos que usan estos textos como la presencia del conocimiento indígena en Entremeio - Com o vaqueiro Mariano’ o enfocándose, como lo hace Barros, en nombrar las «interactions between the minutiae of the ecosystem» (p.116). Ambos mecanismos, como argumenta el autor, dan cuenta de otra posible epistemología de estas topografías

que reta nuestras nociones occidentales respecto a cómo representamos el mundo alrededor nuestro.

En suma, el libro de Axel Pérez Trujillo es un trabajo ecocrítico de gran valor que brilla tanto por su sugestiva propuesta teórica como por su buena pluma. Al terminar la lectura de *Imagining the Plains of Latin America* es clara la relación entre la literatura y los intereses económicos que se han dado en el continente y como el capitalismo se ha canalizado a través de las diferentes representaciones de estos biomas. Por lo tanto, el libro visibiliza la necesidad de retar esa relación estrecha entre literatura y ecología con el propósito futuro de acercarnos de una manera diferente a las llanuras de América Latina. Pero ante todo reconociendo la importancia y responsabilidad de la imaginación, y por extensión la cultura, en la emergencia climática actual y su rol en la degradación de estas y otras topografías en el continente americano.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 — Num. 120 — Dicembre 2023

London John, Gabriel Sansano
Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)

David Sánchez Pacheco
Independent researcher

Review of London, J.; Sansano, G. (eds). *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)*. Losanne: Peter Lang, 308 pp.

Aquest volum[1] té l'objectiu d'oferir una mostra significativa i qualitativa del panorama còmic de l'escenari català, envers les obres, la seua tradició i l'anàlisi de les diferents particularitats presents en el ventall dels diferents referents de camp.

L'estudi consta d'una introducció a càrrec dels coeditors John London i Gabriel Sansano, amb la intenció de definir el marc i el concepte de la comèdia i així fer-ne una introducció a l'estudi, i de tres parts que doten el volum d'una coherència temàtica a partir dels apartats següents: «recepció i influències», «estratègies textuals» i «humor actoral».

El primer dels tres apartats, «recepció i influències», se centra en la manera que les produccions reben les influències preexistents

1 Amb motiu de les jornades organitzades els dies 28 i 29 de juny de l'any 2016 pel Centre d'Estudis Catalans de la Queen Mary University de Londres, amb el suport del Grup Freixenet i l'Institut Ramon Llull, naix el congrés que dona nom al volum que presentem, *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)*; creat a partir d'una selecció de les ponències en anglès i català duta a terme pels especialistes en el camp del teatre i l'humor Sharon Feldman (Richmon, Virginia), Ramon Rosselló (València) i Veronika Zang (Amsterdam).



Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2023-09-22
Published 2023-12-20

Open access

© 2023 Sánchez Pacheco | 4.0



Citation Sánchez Pacheco, D. (2023). "London John and Gabriel Sansano (2022). *Acting Funny on the Catalan Stage. El teatre còmic en català (1900-2016)*". *Rassegna iberistica*, 120, 369-372.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2023/21/018

al teatre català. David George (primer assaig) ofereix una visió de les diverses versions de la comèdia de Catalunya per a analitzar-hi les influències de La Commedia dell'Arte de la Itàlia del Renaixement que nodreix les obres d'Adrià Gual (1872-1943), Apel·les Mestres (1854-1936) i Joan Brossa (1919-98). Al seu torn, Maria Moreno (segon assaig) aprofundeix en l'anàlisi hermètica de les obres *Primera història d'Esther* de Salvador Espriu (1913-85), on constata la presència de l'element còmic provinent del teatre popular a partir d'elements basats en els jocs de paraules, la metateatralitat i els recursos presents a sarsueles o a revistes musicals com *La corte del rey Assuero* de Pedro Luis de Gálvez i Tomás Casals Marginet (amb música de Joan Viladomat) estrenada l'any 1927 a Barcelona. En aquesta línia, Enric Gallén (tercer assaig) indaga en els orígens de la recepció de l'obra de Dario Fo, *Mort accidental d'un anarquista,* en l'escena circumscrita als anys setanta i els seus conseqüents antecedents. Finalment, Héctor Mellinas (quart assaig) ens capbussa en les connexions existents entre l'humor i l'absurd en el teatre de Joan Brossa, i el posa en relació amb tres directors contemporanis com són Xavier Albertí, Calixto Bieito i Carles Santos.

La segona part d'aquest volum, «estratègies textuals», analitza els elements i recursos còmics de les obres pròpiament catalanes. Rhiannon McGlade (cinqué capítol) aprofundeix en l'humor satíric, polític i antifeixista en tres obres de Josep Escobar, on s'evidencien els trets i recursos còmics emprats pel dibuixant i escriptor de còmics. En aquesta mateixa línia, John London (sisé capítol) incideix en l'anàlisi d'algunes obres oblidades en la història del teatre i provinents del món amateur de la Catalunya Nord, però també en d'altres de més prestigi social, com les de Pere Guisset (1920-2000) i Josep Tolzà (1931-). Darrerament, Isabel Marcillas Piquer (seté capítol) proporciona tot un itinerari de les diferents dimensions de la comicitat identificades en la dramatúrgia contemporània de les autores Cristina Clemente, Beth Escudé, Gemma Rodríguez, Mercè Sarrias i Ruth Vilar.

La tercera i última part d'aquest llibre, «humor actoral», es troba formada per quatre seccions que posen el focus d'anàlisi en els intèrprets còmics i en les seues maneres de fer que provoquen el riure. És Núria Santamaria qui enceta aquest apartat (octava secció) i aborda l'ofici d'actor del polifacètic i personatge públic Joaquim Montero i Delgado, principalment a l'escena del Paral·lel. El segon dels exemples és l'oferit per Simon Breden (secció novena), en què analitza i examina com s'articula còmicament la sàtira política del moment, a partir de dues obres de la companyia Els Joglars, com són *La torna* i *Ubú president*. Un altre exemple és el que ens ofereix Martí B. Fons Sastre (desena secció) on constata les influències pedagògiques de Jacques Lecoq en la dramatúrgia de l'actor Sergi López i Toni Albà a través de la concepció creadora de l'intèrpret, mitjançant el cos i l'acció en obres com *Brams o la Kumèdia els herrors, Non so-*

lum i *L'ombra*. I com a últim estudi dins aquesta part i el volum presentat, Gabriel Sansano (onzena secció) tanca i connecta directament amb la imatge de la coberta del llibre, on es veu l'actor Xavi Castillo amb actitud còmica, a partir de la sàtira i el teatre polític del Pot de Plom del mateix intèrpret.

Els estudis presentats en aquest volum sobre la comèdia constitueixen un corpus exhaustiu emmarcat en la hilaritat del teatre català. Aquest llibre esdevé, sens dubte, una passa important de reconeixement i vàlua de l'aportació humorística catalana (Barcelona, País Valencià i diferents pobles del Rosselló) a la cultura europea.

e-ISSN 2037-6588

Rassegna iberistica
Vol. 46 – Num. 120 – Dicembre 2023

Pubblicazioni ricevute

Riviste

Anales de Literatura Española Contemporánea / Annals of Contemporary Spanish Literature. Society of Spanish and Spanish American Studies. Temple University, Philadelphia, 48-1° (2023)
Centroamericana. Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 32-1° (2022)

Libri

Pérez de Montalbán, Juan (2022). *Obras de Juan Pérez de Montalbán. Segundo tomo de comedias*, vol.2. 4. Edición de María Moyra Grarcía. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XIV, 434. «Colección Teatro del Siglo de Oro. Ediciones Críticas 235».

Plichi con affrancatura parziale o a carico del destinatario verranno respinti
Packages with partial postage or postage charged to the recipient will be rejected
Los paquetes con franqueo parcial o a portes debidos serán rechazados

Semestral journal
International Center for the
Humanities and Social Change
Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca'Foscari
Venezia